Digitized by Google

Mus. th.
3268

Stafford, Will. Cooke.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

<36626144410012

<36626144410012

Bayer. Staatsbibliothek

Geschichte

der

Muſik aller Nationen.

Nach Fetis und Staffort.

Mit Benutzung der besten deutschen Hilfsmittel

von

mehrern Muſikfreunden.

Mit 12 Abbildungen und 11 Notentafeln.

Weimar, 1835.

Druck, Lithographie und Verlag von Bernhard Friedrich Voigt.

102.D.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorrede.

Musik! wir kennen sie als die lieblichste, erfreulichste Gefährtin des Lebens; sie ist von unserer Wiege an in jedem Momente eine theilnehmende Freundin und in Widerwärtigkeit ein Trost. Ihr gebührt der Triumph über alle Künste. Keine, wie sie, wirkt auf unser Gemüth mächtiger, in Verbindung mit ihrer Schwester, der Dichtkunst; keine stimmt uns mehr zur Lust, zur Freude, zur Begeisterung, zur Andacht. Mit einem magischen Band umschlingt sie die Menschen zu geselligem Beieinanderseyn; schon die frühesten Volksbeherrscher, Priester, Propheten und Druiden benutzten ihren zauberischen Reiz, um Lehren und Geboten mehr Eingang und Nachdruck zu verleihen.

Stellt die Weltgeschichte Gemälde auf, die unsere Seele mit Schauder erfüllen; so liefert die Geschichte der Musik ein Lustbild, ein Panorama, das unser Herz rührt. Darum Dank der Notenschrift! sie führt uns alle die schönen Ereignisse aus dem Gebiete der Töne, die bei sämmtlichen Nationen Statt finden, vor unsern Blick.

Wenn uns aus der Vorzeit die melodischen Hymnen der alten Griechen und des königlichen Sängers in Israel nur traditionell zugekommen sind: so gibt uns jetzt die allgemeine Schrift der Noten die süſsen Melodieen tontreu wieder, in welchen der Spanier, der Italiener, der Neugrieche der Liebe Schmerz und Freude singt; die schmelzenden Accorde, die der Gäle, der Russe, der Pole den Saiten entlockt; die jubelnden Klänge, welche der Tyroler, der Böhme und Oestereicher harmonisch zum lebhaften Reigen verbindet. Daher ist es von Staffort ein trefflicher Gedanke, in kurzen Umrissen den Standpunct anzugeben, auf welchem die Musik, die göttliche Kunst, bei allen Völkern steht, wie sie sich aus ursprünglicher Rohheit allmälig entwickelt und zu einem hohen Grade von Anmuth und Grazie erhoben hat; wie mit dem Schwung, den die dramatische Musik nahm, durch die Anwendung mehrerer und verbesserter Instrumente unsre Oratorien gehoben, wie durch die Vervollkommnung der Orgeln auch die Kirchenmusik prächtiger wurde.

Hawkin's, Burney, Forkel [1]), Gerbert [2]), Kalkbrenner [3]), Wagner, Staf-

---

1) Forkel's allgemeine Geschichte der Musik erschien in Leipzig 1788 in 2 Bänden. Dem Vernehmen nach wird Fink, welchem das Werk „erste Auswanderung der Tonkunst" zu verdanken ist, eine Fortsetzung des Forkel'schen Werks liefern.

2) Gerbert's Lexicon berühmter Tonkünstler hat Müller fortgesetzt.

3) Kalkbrenner's Geschichte der Musik ist 1802 bei Dalance in Paris herausgekommen, auch in Berlin „eine kurz-

fort, Gottfried Weber[1]), W. Schneider, Fink, Rochlitz, Kiesewetter[2]) und andere rühmlich bekannte Schriftsteller haben sowohl durch ihre Werke über Musik, als durch gesammelte Nachrichten von dem ausgezeichneten Leben und Wirken der Koryphäen der Kunst diesen und sich selbst ein schönes Monument gesetzt. Fetis sucht das Staffortsche Werk „Geschichte der Musik“ populär wiederzugeben und durch manche Hinzufügung genuſsreich zu machen. Wir glaubten bei der erfreulichen Lectüre des letzten Werks, daſs eine Uebertragung desselben in unsere Sprache wohl geeignet seyn könne, Dilettanten und Freunden der Tonkunst eine angenehme, belehrende Unterhaltung zu gewähren. Kleine Lücken, welche sich hinsichtlich deutscher und gälischer Musik und sonst darin fanden, suchten wir durch Benutzung vorhandener Materialien auszufüllen. Auch der Anhang wird hoffentlich willkommen seyn, worin wir uns über Orgeln und Organisten, über Minnesänger u. s. w. mehr verbreiteten, als Fetis, der zwar über Troubadours und Ministrels mancherlei Anziehendes

---

gefaſste Geschichte der Musik von Kalkbrenner“ verlegt worden.

1) Gottfr. Weber's Werk „über Tonkunst“ hat die 4. Auflage schon erlebt.

2) Kiesewetter's „Europäische und abendl. Musik vom 6. Jahrhundert an, bis auf unsre Zeit“ ist so eben erschienen. Andere bedeutende Geschichtschreiber der Musik, deren Anzahl sehr groſs ist, namentlich aufzuführen, gestattet der Raum nicht.

liefert, der Minnesänger aber nur im Allgemeinen Erwähnung thut.

Wir können nicht anders, als die Uebersetzung dieses kleinen Werks und das von uns Zugefügte dem Publicum mit der codicillarischen Clausel zu übergeben: sollte es nicht als eine schulgerechte, zierlich geschriebene Geschichte der Musik angesehen werden; so möge es doch als eine reiche Sammlung musikalischer Rapporte, oder als gute Prise aufgegriffener Notizen gelten.

Anmerkung. Unter den beigelegten Musikstücken ist als Merkwürdigkeit eine der Neuern, die Pater Martini aus der Zeit, wo man mit Häkchen und Strichen notirte, in der *Musica della Storia* gesammelt hat, in Choral-Noten befindlich.

Inhalts-Verzeichniſs.

Seite

I. Capitel. Die Musik in ihrer natürlichen Entstehung 1
II. - - Musik vor der Sündfluth, deren Ursprung in Aegypten. Aelterer und neuerer Zustand derselben in diesem Lande 11
III. - - Morgenländische Musik 29
IV. - - Fortsetzung derselben. Musik der Hindus oder Indier 33
V. - - Musik der Chinesen 47
VI. - - Musik der Perser und der Türken . 61
VII. - - Musik der Araber 72
VIII. - - Musik der Hebräer 93
IX. - - Musik der Birmanen, Siamesen und Singalesen 104
X. - - Musik der Afrikaner. — Musik der Abyssinier u. s. w. 112
XI. - - Musik der Amerikaner 126
XII. - - Musik der Griechen 128
Von der Natur der altgriechischen Musik 155
Musik der Neugriechen . . . 169
XIII. - - Musik der Römer 186
XIV. - - Einführung der Musik bei dem Gottesdienste 196
XV. - - Geschichte der Kirchen- und weltlichen Musik in Italien bis auf unsere Zeit 209

Seite

XVI. Capitel. Geschichte der Musik in Flandern und in Deutschland 255
Nachtrag über Orgeln u. s. w. 299
Von den Minnesängern u. s. w. 308
XVII. - - Musik der Nationen in dem nördlichen Europa und der Nationalmusik der Schweizer 324
XVIII. - - Musik in Spanien und Portugal . 334
XIX. - - Geschichte der Musik in England, von ihrem Ursprunge an, bis zum Tode Purcell's 341
XX. - - Von der Einführung und von den Fortschritten der italienischen Oper in England, bis auf jetzige Zeit, von Componisten, Instrumentisten, Sängern und der musikalischen Literatur. Nachtrag 361
XXI. - - Französische Musik, von ihrer Entstehung, bis auf Ludwig XIV. . 391
XXII. - - Französische Musik von der Regierung Ludwig XIV. an, bis zur Revolution 1789 421
XXIII. - - Fortsetzung der Geschichte der französischen Musik, bis auf jetzige Zeit 439

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Geschichte der Musik.

I. Capitel.

Die Musik in ihrer natürlichen Entstehung.

Man kann fast die Zeit als verloren ansehen, die man auf Erforschung des Ursprungs einiger von uns jetzt ausgebildeten Künste verwendet; denn jener verliert sich in das graue Alterthum, und das Entstehen dieser umhüllt ein tiefes Dunkel, auch sind die Namen, so wie die persönlichen Eigenschaften ihrer Erfinder, durch Fabeln und unsichere Volkstraditionen entstellt. Besonders schwer ist die Zeit zu bestimmen, wenn die Musik erfunden wurde. Da es den Alten unmöglich war, den Sterblichen anzugeben, der die Menschen in dieser göttlichen Kunst unterwies, eigneten sie diese Ehre ihren Göttern zu. Es ist aber doch wohl einfacher, ihr Entstehen mehr in natürlicher Veranlassung, als in einem Wunder zu suchen. Die Elemente (Urstoff) der Musik sind in Allem, was uns umgibt, in dem Gesange der Vögel [1]), in der Stimme der Thiere,

1) Die Ente hat in ihrem Organismus den Typus der Clarinette und den der Oboe; andere Vögel, z. B. der Hahn, geben ihre Fanfaren gleich den Trompeten von sich.

in dem melancholischen Murmeln der Bäche, in dem Getöse einer fernen Menge Menschen, in dem Wiederklange tönender Körper, die uns umgeben; auch finden wir sie in dem Säuseln der Lüfte, wenn ihr Hauch, der die Bäume des Waldes bewegt hat, sanfter unser Ohr erreicht, oder wenn auf dem Wege eines vernichtenden Wetters sich die furchtbare Stimme Dessen erhebt, „der mit dem Wirbelwind spielt und die Ungewitter leitet [1].“ Alles dies enthält die Elemente der Harmonie [2]), und man kann sich leicht denken, daſs sinnige Menschen hieraus die erste Idee von Tönen auffaſsten, welche die Zeit und Erfahrung nachfolgender Jahrhunderte zu einem System erhob [3]).

Luther sagt: „ach wie eine herrliche Musik ist es, womit Gott im Himmel seine Sangmeister, die liebe Nachtigall sammt ihren jungen Schülern und so viel tausend Vögel in der Luft begnadet hat, da ein jedes Geschlecht seine eigene Art von Melodey, seine herrliche süſse Stimme und wunderliche Coloraturen hat, die kein Mensch auf Erden begreifen kann.“

D. H.

1) *Rides in the whirlwend, and directs the storm.*

2) Esteve behauptete, die Harmonie sey Tochter der Kunst, Melodie aber Tochter der Natur; er trat aber später Roussier's Meinung bei, daſs Harmonie in der Natur gegründet, und die Melodie nur Theil derselben und gleichsam Convention des Menschen sey. Mersenne hat schon früher angenommen, daſs ein Gesang nur drei Töne habe, die man Hauptheile nennen könne, nämlich den harmonischen Dreiklang.

3) Geschichte der Musik von Hawkin's, 1. Bd. S. 4. Johann Hawkin's, Sohn eines berühmten Architekten, wurde 1799 geboren. Sein Vater bestimmte ihn zum Advocatenstande; er zog aber Wissenschaften und Musik den Studien der Rechte vor und wurde eins der ersten Mitglieder des 1741 entstandenen Madrigalclubs. Seine Geschichte der Musik,

Wahrscheinlich sangen die Alten schon, oder kannten wenigstens die Verschiedenheit des Tons der menschlichen Stimme vor Erfindnng der Instrumente, die ohne Zweifel ihren Ursprung auch der Beobachtung eines, wie schon erwähnt, auf natürliche Weise entstandenen Effects verdankten.

Nach Diodor, Lukrez und andern Autoren leitete die Wahrnehmung des pfeifenden Tons, den der Wind in dem Schilfrohre erregte, auf die Erfindung der Blasinstrumente, und eine ähnliche Beobachtnng aufgespannter tönender Saiten veranlaſste die Verfertigung von Saiteninstrumenten. Schlaginstrumente, Pauken und Trommeln waren Nachahmung eines entstandenen Lautes, den ein hohler, mit einem Stocke oder der Hand gestossener Körper von sich gab.

Anfangs waren diese Instrumente plump und unvollkommen, unsere Musiker würden wohl wenig Vergnügen daran haben; indeſs läſst sich denken, daſs ihre Erfinder selbst über ihre ersten Versuche verwundert und vergnügt waren, oder erschreckt bei dem Laute zusammenfuhren, den sie selbst erregt hatten.

Die Eskimo's, die an den möglichsten Grad der Barbarei gränzten, waren, als Capitain Parry sie besuchte, doch sehr leidenschaftlich für Musik gestimmt, ob sie gleich auſser einer Trommel oder

---

obgleich ziemlich stark bekrittelt, ist ein sehr schätzbares Werk, worin sich viel seltene und treffliche Abhandlungen aus der Bibliothek des D. Bepush, die Hawkins an sich gebracht hatte, befinden. Dieses Buch erschien 1776 in 5 Quartbänden. Hawkins starb 1789.

Tambourine kein Instrument hatten. Sie sangen Lieder, die aber weder Abwechselung, noch Umfang, noch eigenthümliche Melodie hatten.

Bei den Mexikanern fand sich, als ihr Land von den Spaniern erobert wurde, trotz ihres Luxus und einiger Bildung, nichts, das werth wäre, Musik genannt zu werden. Ihre Hauptinstrumente waren zwei Trommeln, die eine, der Huehuetl, die andere, der Teponazli. Die erste war ein hölzerner Cylinder, 3 Fuſs hoch, mit sorgfältig geschnitzter Arbeit, auf den Seiten gemalt und mit gut bereiteter Dammhirschhaut so bezogen, daſs man sie nach Belieben nachlassen konnte, wenn man den Ton minder scharf haben wollte. Man schlug sie mit den Fingern. Der Teponazli, ebenfalls in cylindrischer Form, war inwendig hohl, aber ohne Oeffnung (Schalloch), auſser zwei parallel laufenden Lücken, und wurde auch mit Fingern oder kleinen Stäben geschlagen. Diese Trommeln hatten nicht immer gleiche Gröſse, denn es gab kleine, die man sich an den Hals hängen konnte, und andere von 5 Fuſs Länge. Die Mexikaner hatten Hörner, Seemuscheln und kleine Flöten, die einen schneidenden Ton gaben, auch ein Instrument, dessen sich ihre Tänzer bedienten, Ajacaztli genannt. Letzteres war eine Art theils runder oder ovaler Vase, mit kleinen Löchern durchstochen, mit Steinchen angefüllt, und glich sonach unsern Kinderklappern.

Weld meldet in seinen Notizen über Nordwestindien, daſs die dortige Musik roh, ohne Ausdruck, Melodie und Mannichfaltigkeit sei. Ihr berüchtigter Schlachtgesang, sagt er, ist nichts anderes, als ein

geschmackloses Recitativ [1]). Wenn sie zahlreich versammelt sind, reichen sie sich, tanzend, die Hände und stimmen eine Art Gesang an, der nur aus wenig Tönen besteht, weil er mit dem Tone ihrer Flöten und Trommel trifft. In einiger Entfernung macht er einen ziemlich angenehmen Eindruck, aber auch nur dann ist ihre Musik leidlich. Weld gibt folgende Beschreibung eines Tanzes, den er eines Abends auf der Insel *des Bois Blancs* mit ansah:

„Drei Greise, die unter einem Baume saſsen, „waren die Hauptmusiker. Der eine schlug eine „kleine Trommel von einem hohlen Stück Holz, „mit Fell überzogen; die andern gaben den Tact „dazu mit einer Art Klapper an, die aus einem „trockenen Kürbis bereitet und mit Erbsen gefüllt „war; zu gleicher Zeit sangen diese Männer ein „Lied und alle Tänzer stimmten mit ein."

Das einzige Instrument, das die Indianer nächst der Trommel besitzen, war eine ungefähr 2 Fuſs lange Flöte aus starkem Schilfrohre, mit 8 bis 10 Löchern. Man bläst sie wie eine Clarinette, und der Ton, den man aus ihr hervorbringt, gleicht dem einer gewöhnlichen Pfeife, ist jedoch nicht unangenehm und gestattet Modulationen. Weld hat nie einen Indianer getroffen, der fähig gewesen wäre, eine regelmäſsige Arie auf dieser Flöte zu

---

1) Durch die Menge der singenden Krieger wird dieser Gesang fürchterlich, wie in der Geschichte des amerikanischen Befreiungskrieges zu lesen ist. Einzelne canadische Wilde, die man in Deutschland zur Schau herumführte, sangen ihren Schlachtgesang auch, er war aber mehr klagend, als drohend.

Der Herausgeber.

blasen, noch weniger konnte einer singen. Mehrere traf er, die ganze Stunden in ihren Hütten vor dem Feuer saſsen und sich mit dem Abspielen einiger melancholischen Töne ergötzten. Jeder Indianer, der einen Ton auf diesem Instrumente hervorbrachte, glaubte geschickt zu sein, obgleich seine Fertigkeit darauf nicht besser war, als die eines Kindes bei uns, das einige Töne auf seinem Pfeifchen hervorbringt [1]).

Was der Pater Charleroix von einigen indianischen Stämmen meldet, deren Wohnplätze er auf seinen Reisen betrat, bestätigt die Wahrheit der Erzählung des M. Weld, und es ist auffallend, daſs sich bis jetzt bei ihnen so wenig verändert hat. Im Jahr 1828 besuchte der Capitain Hall die Creeks-Indianer. Er wohnte einem ihrer grossen Tanzfeste bei, welches, wie ihm ein Agent der vereinigten Staaten versicherte, in derselben Weise gefeiert wurde, die von jeher unter den, seit undenklichen Zeiten diesen Winkel der Erde bewohnenden Indianern üblich gewesen war. Diese Festmusik machten zwei Musikanten, der eine schlug mit den Fingern auf ein ausgehohltes Baumstück, mit Dammhirschfell überspannt, der andere aber gab den Tact mit einem Kürbis an, worin eine Hand voll Kiesel war.

So viel wir von den Eingebornen der Südseeinseln seit der Entdeckung durch Capitain Cook wissen, ist auch ebenfalls die Plumpheit und Einfachheit der Musik dort wohnender wilder Stämme erwiesen. Vier Personen bliesen auf Flöten aus hohlem Bambusholz, die ungefähr einen Fuſs lang

1) Reisen in Nordamerika. Quartausgabe, 1799. S. 412.

waren und nur zwei Löcher hatten, weshalb sie blos vier Noten zum Theil in halben Tönen hervorbringen konnten. Man gebraucht diese Flöte wie die deutsche, nur mit dem Unterschied, daſs der Blasende, statt sich der Lippen zu bedienen, mit dem Nasenloch hineinbläst und das andere Loch mit dem Daumen schlieſst [1]). Mit diesen Instrumenten vereinigten sich sechs Sänger, die ziemlich Tact hielten. In diesem Concert wurde nur eine Arie gesungen. Es gab auch noch Trommeln und wandernde Musiker, die letzten sangen zu ihren Instrumenten [2]). Mit Verwunderung wurden die Reisenden gewahr, daſs sie der Gegenstand dieses improvisirten Gesanges waren. Die Trommeln bestanden aus Holzblöcken, welche auf einer Seite gehöhlt und mit Haifischhaut bezogen waren, und wurden mit der Hand geschlagen.

---

1) Diese Rohrpfeifen oder Nasenflöten sind in ihrem Tonverhältniſs sehr beschränkt, indem sie bei dem ersten Anblasen nur vier Töne in folgendem aufsteigenden Verhältniſs geben: *f* (Intervalle eines ½ Tons), *fis*, *gis* (ganzer Ton), *a* (halber Ton). Mit etwas mehr Odem kommt zwar die Octave der Grundtöne hervor, allein falsch und übelklingend; auch bemerkt Banks, daſs die Otahaiter sich blos dieser vier Töne bedienten, die man nach unserm System also benennen könnte: groſse Septima, Leitton, Secunda, kleine Terz. Diese wenigen Töne sind hinlänglich, eine zwar einfache, aber nicht ungefällige Melodie hervorzubringen. Die bekannte Rousseau'sche *Air de trois notes*, deren schöne und rührende Simplicität sie über so manchen Kunstgesang erhebt, beweist, daſs man mit noch weniger Tönen, als der otahaitischen Scala, einen gefälligen Gesang hervorbringen kann. Dalberg.

2) Auf den Australinseln gehört jeder, der davon lebt, Andere zu ergötzen, namentlich der Musiker, zu einer niedrigen Classe, und kein Tabu, Vornehmer, verkehrt mit ihm.

Der Herausgeber.

In Amsterdam, einer der Freundschaftsinseln, gab man dem Capit. Cook und seinen Officieren zum Vergnügen ein Concert, das Frauen executirten, und in einem Gesange, mit Händeklatschen begleitet, bestand. Auf dieser Insel fand man drei musikalische Instrumente: eine Flöte von Bambusholz mit vier Löchern, worauf die Eingebornen durch die Nase spielten, wie die Otahaiter; eine zweite Art Flöte, aus zehn oder zwölf kleinen Rohrstücken zusammengesetzt, wie der Syrinx oder die Panflöte, und endlich eine Trommel, welche ganz einfach aus einem ausgehohlten Holzstück bestand, das, an der Seite berührt, den Ton einer leeren Tonne gab.

Die Musik auf den Freundschaftsinseln ist jetzt eben noch so barbarisch, wie zu der Zeit, als Capitain Cook sie besuchte. Im Jahr 1805 wurde Mariner durch die Bewohner der Insel Tongo, die zu der Gruppe der Freundschaftsinseln gehört, gefangen und einige Zeit zurückbehalten. Sein sehr interessanter Reisebericht enthält ganz specielle Nachrichten, über Geschichte, Sitten und Gewohnheiten dieser Naturmenschen, die übrigens gar keine Instrumentalmusik besitzen. Bei Beschreibung der Ceremonien, die bei der Heirath der Tochter des Königs Statt fanden, sagt er:

„Die Musiker, wenn man sie so nennen kann, „saſsen am Ende des Kreises, der Verlobten (Tooi-„tanga) gegenüber, mitten in einer Reihe von „Feuerbränden, welche Männer hielten, die zugleich „Körbe voll Sand trugen, um die Asche aufzu-„fangen. Die musikalischen Instrumente bestanden „aus sechs bis acht Bambusstöcken von verschie-„dener Länge und Stärke (3 bis 6 Fuſs lang);

„man faſste sie in der Mitte und brachte einen Ton „hervor, indem man das eine Ende eines solchen „Stabes gegen die Erde schlug. Alle Knoten waren „an dem Bambus abgeschnitten und das eine Ende „mit ziemlich weichem Holze zugemacht. Auch „ein anderes Instrument gab es, aus einem Stück „gespaltenen Bambus verfertigt, worauf ein Mann „mit Stäbchen den Tact schlug. Alle diese Natur„kinder lieben leidenschaftlich Gesang; ja sie kön„nen, wenn sie sich an einem Fest versammeln, „eine ganze Nacht lang singen. Der gröſste Theil „ihrer Lieder ist ohne Rhythmus und eigentlichen „Tact; indessen findet man doch beides in einzel„nen Gesängen zuweilen vor."

Mariner hat den Text eines Gesanges, den er oft hörte, aufgeschrieben; es war eine Art Recitativ, zwischen Frauen und Männern. Die Ideen waren ziemlich poetisch. Er hörte auch eine düstere Arie, eine Art Klagelied, das zu Ehren Verstorbener gesungen wurde.

Ein Theil der Südamerikaner hat Instrumente von derselben Art, obgleich von anderem Stoff, als die von dem Pater Charleroix und Weld beschriebenen. Die Indianer in Chili bedienen sich Flöten, welche sie aus den Knochen ihrer, von ihnen im Kampfe erlegten Feinde verfertigen. Sie haben auch dergleichen aus Thierknochen, aber die indischen Krieger tanzen blos nach dem Tone der ersten. Alle singen im Einklang, spielen Flöte oder schlagen eine Art Trommel. Die brasilianischen Indianer haben ebenfalls Pfeifen aus Menschenknochen [1]).

1) Historische Beschreibung des Königreichs Chili, von

Ein Stamm der Kaffern, die Bachapins, haben nur ein Instrument, Lichaka genannt. Es ist ein schlichtes Schilfrohr, durch einen beweglichen Kern gestimmt, den sie inwendig anbringen und am obern Theil eine schräg geschnittene Oeffnung machen. Dieses Instrument gibt nur einen Ton. Wenn mehrere Spieler zusammen sind, wird von einem Theil im Einklang gespielt, während Andere verschiedene Töne nach der Scala hervorbringen. Der Tonumfang dieser Flöten beträgt ungefähr zwölf Noten. Es ist nichts Besonderes an ihrer Musik; doch gibt es mitunter auffallende Cadenzen.

Burchell[1]), der im Jahr 1812 diesen Stamm besuchte, glaubt, daſs man vor ihm nie europäische Lieder gehört habe. Er spielte einige auf der Geige, und mehrere junge Leute, die aufmerksam zuhörten, lernten sie ganz genau und sangen sie mit überraschender Pünktlichkeit.

Trommeln und Flöten der plumpesten Art fand man auf den am wenigsten bevölkerten Inseln Afrika's. Durch unendlich viele Beispiele ist klar, daſs bei allen ungebildeten Völkern die Musik auf derselben niedern Stufe steht. Bei allen findet man Blas- und Schlaginstrumente; auch sind ihre Arien und Melodien gleich rauh und monoton. Es ist überflüssig, deshalb länger bei diesem Gegenstande zu verweilen, und wir wenden uns zum Hauptzweck dieses Buches.

---

dem Jesuiten Alonzo de Ovalla, geboren zu St. Jago in Chili 1649.

1) *Burchell's travels, tom. II.*

II. Capitel.

Musik vor der Sündfluth. — Ursprung der Musik in Aegypten. — Aelterer und neuerer Zustand derselben in diesem Lande.

In der heiligen Schrift finden wir die ersten Nachweisungen von Musik und Instrumenten. Es heiſst nämlich darin von den Nachkommen Cains: Jubal war Vater aller derjenigen, die Harfe und Orgel spielten [1]).

Mit anscheinendem Grunde nimmt P. Martin [2]) in seiner Geschichte der Musik an, daſs Adam von seinem Schöpfer in Allem Unterricht bekommen habe [3]); er habe folglich auch Musik gekannt und zum Lobe des Herrn angewendet. Er sucht in seinem Werke auszuführen, Jubal sei nicht allein der Erfinder der musikalischen Instrumente, sondern auch der Vokalmusik, was natürlich dagegen spricht, daſs Adam den Allmächtigen zum unmittelbaren Lehrer gehabt habe.

---

1) *Genesis* 4, 21.: Und sein Bruder hieſs Jubal, von dem sind hergekommen die Geiger und Pfeifer.
(Luther's Uebersetzung.)

2) Der P. Martin, ein gelehrter und geschickter Musiker, in Bologna 1706 geboren und 1784 gestorben, trat sehr jung in den Franciscanerorden. Er hat eine groſse Menge Materialien zu seiner Geschichte der Musik, einem sehr belehrenden Werke, gesammelt.

3) Der gute Pater will wohl mit diesen Worten nichts Anderes sagen, als daſs Musik in der Natur liege, der Sinn dafür dem Menschen angeboren sei; unser Gefühl ist ja nichts Anderes, als eine innere Musik, immerwährende Schwingung der Lebensnerven. Der Herausgeber.

In der Bibel ist gar nichts davon erwähnt, nur Jubal ist einzig als Erfinder der Instrumentalmusik angegeben [1]).

Der Dunkelheit ungeachtet, womit die Geschichte der Musik vor der Sündfluth umgeben ist, kann man doch mit Grund annehmen, daſs in den 1600 Jahren von der Schöpfung bis zur Sündfluth bedeutende Fortschritte in dieser Kunst geschahen. Der Kinnor, dessen im 5. Cap. der Genesis gedacht wird [2]), ist ohne Zweifel die Lyra oder Harfe, und der Kagub, die alte Orgel, wohl nichts Anderes, als die Panflöte, weil sie auch aus ungleichen, zusammengebundenen Rohrstücken bestand. Es gab also zu dieser Zeit Blas- und Saiteninstrumente; wahrscheinlich waren auch schon Schlaginstrumente bekannt.

Die Vokalmusik war damals gewiſs auch schon üblich, weil es heiſst, daſs zu der Zeit Seths und der Geburt Enochs die Menschen begannen, den Namen des Herrn zu feiern. Der Pater Martin nimmt an, daſs in dieser Zeit die Musik bei kirchlichen Gebräuchen eingeführt worden sei. In der Chronik von Alexandrien heiſst es, die Söhne Seths ruften den Herrn an mit der Hymne der Engel.

---

1) Dergleichen Erörterungen haben für die Kunstgeschichte gar keinen Wertn. Ueber Künste und Wissenschaften vor der Sündfluth ist die Bibel sehr dunkel, und eine Schaar von Auslegern hat den Text nicht deutlicher machen können. Was hilft es, von einer Kunst zu reden, wovon aus jener Zeit kein Denkmal vorhanden ist. Man will jetzt das Bestimmte, und nichts Muthmaſsliches. F.

2) Das 5. Cap. des ersten Buchs Mosis enthält nichts von musikalischen Instrumenten, sondern nur Geschlechtsregister. Der Herausgeber.

Nach Calmet ist der Sinn dieser Stelle, daſs sie den Lobgesang des Herrn wiederholten: Heilig! Heilig! Heilig! Da nun, nach P. Martin, Hymne Verbindung der Dichtkunst mit Musik bedeutet, so ist erwiesen, daſs von dieser Kunst hier die Rede ist.

Das hier Gesagte ist wohl das einzige Zuverläſsige über den Stand der Musik vor der Sündfluth, und obgleich dieses merkwürdige Ereigniſs alles Schöne und Groſse der antidiluvianischen Welt vernichtete, so geht doch daraus nicht hervor, daſs Noah und seine Familie unbekannt mit den schon früher cultivirten Künsten gewesen wären. Dieser Meinung entsprechen auch die Traditionen, welche die Erfinduug der schönen Künste in die Zeit Noah's setzen, und man kann diese unbestritten als den ursprünglichen Typus der vorzüglichsten ägyptischen Gottheiten ansehen.

Nach dem Erzbischof Usher war die Sündfluth 1656 Jahre nach der Schöpfung, oder 2348 Jahre vor Christi Geburt. Die erste Niederlassung der Söhne Noah's, nachdem die Gewässer sich zurückgezogen hatten, geschah in den Ebenen von Schinar, einem Theil von Mesopotamien, dem jezzigen Diarbekhr. Von hier aus verbreiteten sich nun die Künste und Wissenschaften über den ganzen Erdboden. Die erste Wanderung der Nachkommen dieses Patriarchen fand ungefähr 2281 Jahre vor Christi Geburt Statt. Mehrere Abkömmlinge der Familienzweige Cham's und Cham selbst wendeten sich westlich und südlich, und setzten sich in Aegypten und in Phönizien fest; ja, wenn man einigen alten Schriftstellern glauben kann, führten sie Noah selbst mit sich. Bald

nachher wendeten sich andere Abkömmlinge gegen Morgen, und das assyrische Reich, Babylon, Indien, China u. s. w. wurden durch sie gegründet. Dort bildeten sich Künste und Wissenschaften, während der übrige Theil der Erde in Unwissenheit und Rohheit versunken war.

Aegypten ist im Allgemeinen als die Wiege menschlichen Wissens anzusehen, von wo aus die Cultur in der Folge auf einen groſsen Theil Europa's überging. Da man nun den Aegyptiern die Erfindung der Künste aneignet und es sehr glaublich ist, daſs die Musik bei ihnen in verschiedenen Landstrichen getrieben wurde, so kann man darum nicht deren Erfindung einem Menschen, oder einer Nation besonders zueignen. Ein Anfang muſste natürlich Statt haben, und kein Land ist wohl mehr als Aegypten befugt, die Priorität in Anspruch zu nehmen; deshalb muſs man nun auch bemüht sein, die Spuren der Bildung dieser Wissenschaft in den ersten Annalen eines vor dem so berühmten Landes zu suchen, das in der Geschichte neuerer Zeit eine höhere Stellung haben könnte.

Unmöglich ist es aber, den Schleier, der die alte Geschichte Aegyptens verhüllt, zu heben. Es scheint sehr wahrscheinlich, daſs dieses Land in einer sehr weit zurückgehenden Epoche schon bewohnt gewesen war, als es im Jahre 1825 vor Christi Geburt von Cambyses geplündert wurde. Dieser Eroberer zerstörte die Tempel, wo man die Jahrbücher aufbewahrte, und ermordete die Priester.

Traditionen, die noch einiges Licht über das Ungewisse dieser Zeitgeschichte geben können, be-

zeichnen Cham oder einen seiner Söhne als den ersten, der eine Colonie nach Aegypten führte. Einige Schriftsteller nehmen an, Noah und Osiris sei ein und dieselbe Person. Apollodor eignet die Erfindung der Musik dem Hermes Trimegeste (dem dreifach Belobten), Geheimschreiber des Osiris zu. Wenn auch das Entstehen dieser Kunst selbst nicht daher kam, daſs Hermes eine Schildkrotschale, die einen Ton gab, fand, so ist es doch möglich, daſs die Erfindung der Lyra daher ihren Ursprung hatte.

Apollodor sagt: „Der Nil, dieser wunderbare Strom, hatte nach seiner periodischen Ueberschwemmung des Landes, bei seinem Zurücktreten mehrere des Lebens beraubter Körper zurückgelassen, unter denen sich eine Schildkröte befand. Aſs die Sonne das Fleisch vernichtet hatte, blieben nur Schale, Sennen und Knorpel, die durch die Hitze gespannt, klingend wurden. Merkur, der an den Ufern lustwandelte, stieſs zufällig mit dem Fuſse an diese Schale und war so entzückt über den Ton, den sie gab, daſs die Idee der Lyra ihm hierdurch in den Sinn kam. Die erste, die er verfertigte, hatte die Form einer Schildkröte, und war mit getrockneten Thiersennen bezogen [1].“ Das ist die Angabe Apollodor's; andern Schriftstellern zu Folge müssen wir annehmen, daſs die Erfindung der Flöte früher geschah, als die der

1) Apollodor war ein atheniensischer Grammatiker, von dessen Werken nichts mehr vorhanden ist. In dem berühmtesten Buche von ihm: „die Bibliothek,“ in 24 Büchern, ist der Ursprung der Götter verabhandelt. Nur drei dieser Bücher sind noch vorhanden.

Lyra. Athenaeus[1]) sagt, daſs nach der Geschichte des Theaters von Juba[2]) Osiris selbst Erfinder der Flöte war. Kircher nimmt an, die Aegyptier hätten in der allerältesten Zeit sich der Flöten bedient, die sie aus Lothos, eine Art starker Binsen, die an dem Nil wachsen, verfertigten. Dieses Instrument war wohl die Minaule oder einfache Flöte, in Form eines Ochsenhorns. D. Burney glaubt, daſs die Aegyptier nicht sowohl durch die Form der Thierhörner auf dieses Instrment gekommen wären, sondern daſs man sich dieser Hörner selbst als musikalischer Instrumente bedient hätte. Diese krummen Flöten waren bei den Aegyptiern bei kirchlichen Feierlichkeiten in Gebrauch.

Apulejus berichtet, die dem Dienst des Serapis geweihten Flötenspieler hätten oft auf der gebogenen Flöte, die nach dem rechten Ohr gehalten worden sei, Kirchenlieder geblasen.

Auſser der Flöte gebrauchte man auch den Trigone oder die dreieckige Harfe, eine Erfindung der Phrygier, und das Psalterium, andere

---

1) Athenaeus, ein sehr gelehrter griechischer Grammatiker aus dem dritten Jahrhundert, von Naucratis gebürtig. Auſser seinem „Fest der Weisen" sind alle übrigen Werke von ihm verloren. Das genannte Buch enthält viele merkwürdige Begebenheiten und Citate, wodurch es für Liebhaber von Antiquitäten höchst interessant ist.

2) Juba II. war König in Numidien, und durch Cäsar als Gefangener nach Rom gebracht, von Augustus aber wieder in seine Würde eingesetzt. Von seiner Geschichte Rom's in griechischer Sprache sind nur noch Bruchstücke vorhanden; seine übrigen Schriften, namentlich die Geschichte des Theaters, sind aber sämmtlich verloren gegangen.

Art von Harfe, bei den Festlichkeiten zu Ehren des Apis.

Der sister-ägyptische Klapper ist auch ein Instrument aus hohem Alterthum. Es war von klingendem Metallblech, in ovaler Form. Der höhere Theil war mit drei Figuren geschmückt, nämlich oben ein Sphinx, an der rechten Seite ein Isiskopf, und links ein Haupt von der Nephytys *). Das Ganze war mit kleinen Löchern versehen, durch welche Stäbchen von dem nämlichen Metall gingen. Diese Stäbchen bildeten äuſserlich einen Haken, woran Ringe hingen. An dem untern Theile war ein Hals, an dem man das Instrument faſste, um durch dessen Schütteln Töne hervorzubringen. Im Kriege bediente man sich seiner statt der Trompete. Virgil meldet, Cleopatra habe ihn als Signal gebraucht. Der Graf Caylus hat die Beschreibung eines kleinen Sister geliefert, worauf eine Katze, die zwei Junge säugte, abgebildet war.

Die Zahl der Saiten auf der ersten Lyra, oder der Lyra des Hermes, hat zu vielem Widerspruch Veranlassung gegeben. Einige Schriftsteller halten dafür, daſs sie nur drei Saiten gehabt habe, den Jahreszeiten entsprechend, welche die Aegyptier nach ihrer Zeittheilung annahmen: Winter, Frühling und Sommer. Diese Saiten gaben einen hohen, mittlen und tiefen Ton. Der tiefe bezeichnete den Winter, der mittle den Frühling und der hohe den Sommer. Andere Autoren sagen, die

*) Soll wohl Nephtys heiſsen, die nach Plutarch eine Gemahlin des Typhon, Schwester des Osiris und der Isis; nach Diodor aber eine Tochter Jupiters und der Here gewesen sein soll. Der Herausgeber.

Lyra sei mit vier Saiten bezogen gewesen, und habe von der ersten zur zweiten eine Quarte, von der zweiten zur dritten eine Sekunde von der dritten zur vierten wieder eine Quarte, und folglich von der ersten bis zur vierten eine Octave betragen. Endlich gibt es auch Schriftsteller, die behaupten, die Lyra des Hermes habe sieben Saiten gehabt. Diese Verschiedenheit der Angaben entstand wahrscheinlich durch die Verwechselung der Lyra der Aegyptier mit der der Griechen, oder auch, daſs man die Veränderungen unbeachtet lieſs, die mit diesem Instrument in verschiedenen Zeiträumen vorgenommen worden sind.

Die alten Autoren sind eben so wenig über die Form der Lyra, als über die Saitenzahl derselben einig. Man findet Denkmäler, wo sie verschiedenartig dargestellt ist. Zuweilen hat sie die Form von der Stirn eines Ochsen mit Hörnern, und ein anderes Mal die einer Schildkrötenschale. Wahrscheinlich änderte sich diese Form nach Laune des Verfertigers, oder auch nach der Natur des Materials, welches er dazu verwendete.

Hermes gilt nicht allein für den Erfinder der Lyra, sondern er soll auch ein System dafür gebildet haben. Unter den Werken, welche die Aegyptier ihm zuschreiben, ist das eine betitelt: Natur und Eigenschaft der Töne und Behandlung der Lyra.

Während eines langen Zeitraumes trieben blos die Priester Musik, und sie war ausschlieſslich kirchlichen oder sonst hohen Feierlichkeiten gewidmet. Nach und nach verbreitete sich auch die Ausübung dieser Kunst unter dem Volke, nach Plato wurden ihm jedoch nur gewisse Melodien

gestattet, die es nicht ändern durfte. Da der Gebrauch musikalischer Zeichen unbekannt war, so gingen diese Melodien auch einzig nur durch Tradition auf Andere über. Trotz dieses Nachtheils ist es gewiſs, daſs man in dieser Wissenschaft Fortschritte machte, daſs neue Instrumente zu denen kamen, die man schon besaſs, und vorzüglich die Lyra bedeutend verbessert wurde.

In Theben fand sich vor einigen Jahren in einem Grabe, das, der Volkssage nach, das Grab eines der ersten Könige dieses Landes war, ein Frescogemälde, einen Mann, der die Harfe spielt, darstellend. Bruce nahm auf seiner Reise eine Zeichnung davon und sendete sie an D. Burney[1]), mit einer sehr genauen Beschreibung darüber. Beides findet sich in dem ersten Theil der Geschichte der Musik dieses Gelehrten. Dieses Instrument scheint ungefähr 6½ Fuſs hoch gewesen zu sein. Es hat 13 Saiten, zierliche Arbeit und Form, jedoch nicht die gerade Säule der europäischen Harfen. Der vordere Theil gibt die Resonnanz. Bruce meint, es sei eine thebanische, aus den Zeiten des Sesostris. Er bemerkt, daſs durch diese Harfe die Meinung widerlegt werde, die man von dem ersten Zustande der Musik und der Instrumente der Aegyptier gehabt habe. Form, Ver-

1) Der D. Carl Burney wurde 1725 in Shrewsbury geboren, wo er bei dem Organisten der Hauptkirche, M. Bakher, seine musikalischen Studien begann, und sein ganzes Leben auf Vervollkommnung derselben benutzte. Er durchreiste einen groſsen Theil Europa's, um Materialien für seine allgemeine Geschichte der Musik zu sammeln, einem Werke, das man der Hawkin'schen Geschichte vorzieht. Auſser andern Werken hat er noch die Artikel über Musik in der Rees'schen Encyclopädie besorgt. Sein Tod erfolgte 1814.

zierung und Tonumfang derselben bewiesen unwiderleglich mehr, als tausend griechische Citate, daſs Geometrie, Mechanik und Musik auf der höchsten Stufe standen, als diese Harfe verfertigt wurde, und der Zeitraum, in den wir die Erfindung der Künste in Aegypten versetzen, ist nur der Anfang der Zeitrechnung, wo ihre Wiederbelebung beginnt [1]).

M. Denon hat eine groſse Anzahl Zeichnungen geliefert, die er in den Gräbern der Könige von Theben und in dem Tempel von Dendera fertigte. Man bemerkt darunter eine Gruppe von drei Frauen, die verschiedene Instrumente spielen. Das, was die erste hält, gleicht einer Art Theorbe. Sie scheint durch Wirbel wie unsere neuern Geigen gestimmt worden zu sein. Man spielte sie mit den Fingern. Die zweite Frau bläst ein Instrument, leider ist aber dieses so verwischt, daſs man seine Form nicht wahrnehmen kann. Die dritte Frau ist knieend dargestellt, wie sie eine Harfe mit bei-

---

1) Im Jahr 1823 fand sich unter den ägyptischen Alterthümern, die man noch in Berlin aufbewahrt, eine sehr gut erhaltene Lyra. Ihre Grundfläche besteht aus einem 6 Zoll langen und 5 Fuſs breiten Holzstück, worauf ein 2 Zoll hoher Resonnanzkasten von leichtem Holze befestigt ist. Oben auf dem Kasten sind zwei Reihen Löcher, sieben in der obern Reihe, und sechs in der untern. Die an diese Löcher befestigten Saiten sind nach dem obern Rahmen zu, der aus drei Stücken Holz besteht, ausgespannt. Zwei dieser Holzstücke sind von ungleicher Länge und an der Seite befestigt, mit einer Verzierung am Ende, die einem Pferdekopfe gleicht. Alles dieses verbindet ein genau befestigtes Querstück. Der Herausgeber des Harmonion sagt, daſs sie vollkommen der unter dem Namen der Davidsharfe bekannten Harfe gliche.

den Händen spielt. Das Instrument ist höher als die Frau, und hat 15 bis 20 Saiten.

In Tentyra zeichnete Denon eine Harfe ab, deren oberer Theil die Form einer Schlange hatte; oben darauf war der Kopf eines Menschen abgebildet. Dieses Instrument schien nur vier Saiten gehabt zu haben.

In dem Denon'schen Werke ist auch das Bild eines Menschen befindlich, der ein Instrument in Form eines halben Zirkels mit neun Saiten spielt, die an den Seiten dieses Halbmondes befestigt sind. Dieses Instrument steht auf einer Art Tabouret vor dem Spieler, der es mit beiden Händen behandelt. Noch ein anderes Blatt stellt eine Person vor, die eine Art Guitarre mit vier Saiten spielt, nur daſs der Hals im Verhältniſs zu diesem Instrumente länger ist[1]).

Kaiser Augustus lieſs aus Aegypten zwei Obelisken nach Rom bringen, von denen man die Zeit ihrer Errichtung in Heliopolis um das Jahr 2441 nach Erschaffung der Welt, beinahe 400 Jahre vor dem trojanischen Kriege, annimmt. Auf dem gröſsten derselben sieht man ein musikalisches Instrument mit zwei Saiten und einem Halse, wovon der D. Burney eine Abbildung in seiner Geschichte der Musik geliefert hat. Es gleicht dieses ziemlich der eben beschriebenen Guitarre. Bei diesem langen

---

1) Staffort scheint die schöne Beschreibung von Aegypten nicht zu kennen, wo Instrumente aller Arten, Harfen, Lyren, gebogene und gerade Flöten, Trigonen u. s. w. vorkommen. Die Nachforschungen Champollion's werden hoffentlich noch mehr Licht über die Geschichte der ägyptischen Musik verbreiten. F.

Halse war es möglich, viele Töne darauf hervorzubringen. Wenn diese zwei Saiten in die Quarte gestimmt wurden, so konnten sieben Töne daraus hervorgebracht werden; nach Quinten gestimmt, gaben sie eine Octave. Diesen Vortheil hatte man bei keinem der bei den Griechen bekannten Instrumente, selbst lange nach Errichtung dieses Obelisken. D. Burney nimmt dieses nicht allein als einen Beweis des hohen Alters der Ausbildung der Musik durch die Aegyptier an, sondern auch als Beleg, daſs sie das Mittel gefunden hätten, ihrer Tonleiter mehr Umfang zu geben und die Töne einer kleinen Zahl Saiten auf die einfachste und bequemste Art zu vervielfältigen.

Proclus berichtet, daſs die Aegyptier alle merkwürdigen Begebenheiten oder neuen Erfindungen auf ihren Säulen oder Obelisken darstellten. Wenn dies wahr ist, so geht durch die *Guglia rotta**), oder groſsen Obelisk, der zur Zeit des Sesostris errichtet worden sein soll, auch die Zeitperiode ziemlich genau hervor, wo dieser Dicorde erfunden worden ist [1]).

Da bekanntlich die Israeliten Schellentrommeln und Trompeten gleich nach ihrer Befreiung hatten, so ist wohl kein Zweifel, daſs diese Instrumente in Aegypten üblich waren. Die Trompete war wahr-

---

*) Bei der Eroberung Rom's durch Carl V. wurde der unter dem Namen *Guglia rotta* bekannte Obelisk umgestürzt. Der beschriebene Dicorde soll nach Clemens von Alexandrien assyrischen Ursprungs sein. — Ein ähnliches Instrument, wie der Dicorde, ist noch im Neapolitanischen unter dem Namen Colasciane gebräuchlich.

1) Geschichte der Musik, von D. Burney. Th. 1. §. 197.

scheinlich die **Buccina**, welche **Festus** als gebogen bezeichnet.

Die Geschichtschreiber erwähnen öfters auch der **Cithara**, doch ist ihre Form nicht genau bekannt; einige meinen, sie habe dem griechischen Δ geglichen, und andere halten dafür, sie habe die Form eines halben Mondes gehabt. Da M. **Denon** die Abzeichnung eines solchen Instruments gegeben hat, so wird die letzte Meinung wahrscheinlicher.

Anfangs mag die Cithara nur drei Saiten gehabt haben, aber nach und nach wurde ihre Zahl auf acht und neun, und endlich bis auf 24 gebracht. In Familienzirkeln und bei öffentlichen Festen war sie besonders üblich, indem man sie mit einem Federkiel spielte [1]).

Nicht allein der Mangel musikalischer Zeichen, da, wie erwähnt, dieses Volk gar keine Idee hiervon hatte und nur durch Tradition seine Melodien erhielt, sondern auch Verheerung des Landes durch feindliche Schaaren und die Sclaverei, womit es die Sieger belegten, verursachten den Verlust ägyptischer Musik und der thebanischen Harfe; denn 525 vor Christi Geburt wurden die Aegyptier von Cambyses unterjocht, wornach sie stets unter fremder Herrschaft blieben.

---

1) M. **Staffort** irrt sich, wenn er dafür hält, daſs die Form der Cythara nicht genau bekannt sei. In dem neunten Bande der *Revue musicale* ist ein Artikel von mir, woraus zu ersehen ist, daſs dieses Instrument einen platten, viereckigen Boden hatte und nichts als eine Lyra war. Lyra war eine allgemeine Benennung der Cythara, des Barbiton, der Chelys u. s. w., und alle diese Namen bezeichneten nur die Verschiedenheit derselben. **Fetis.**

Unter der Regierung der Ptolemäer wurden die in Hieroglyphen geschriebenen Annalen der Aegyptier für sie selbst Hieroglyphen, so daſs bei ihnen alle Kenntniſs von Wissenschaften und Künsten, mit denen sie früher so vertraut waren, bis auf die Erinnerung ihrer ehemaligen Gröſse erlosch. Die drei ersten Ptolomäer: Soter, Philadelphus und Energetes waren Fürsten, welche Künste unterstützten. Unter ihrer Regierung wurde Musik mehr getrieben, aber sie war griechisch, wie Künste und Philosophie. Von dieser Zeit an zeigte sich viel Pracht bei öffentlichen Festen. Atheneus beschreibt ein Bacchanal, das unter Ptolomäus Philadelphus gefeiert wurde, wobei 600 Sänger und 300 Citharenspieler waren[1]).

Die Hydraule oder Wasserorgel ward, nach Atheneus, unter der Regierung des zweiten Ptolomäers, Energetes von Ctesibius, aus Alexandrien, erfunden. Sie wurde, wie der Name gibt, mittelst Druck des Wassers gespielt; die Beschreibung davon ist jedoch zu mangelhaft, um die Natur dieses Instruments genau erklären zu können, ob es mit den Fingern, durch Hebel oder Tasten geschah[2])?

1) Buch V.

2) In der von der Königin Christina von Schweden dem Vatican vermachten Antiquitätensammlung befindet sich eine schöne Medaille des Valentinian, auf deren Rückseite eine Wasserorgel mit zwei Menschen dargestellt ist; einer steht rechts, der andere links. Der Eine scheint das Wasser zu pumpen, wodurch das Instrument ertönt, der Andere zuzuhören. Diese Orgel steht auf einem runden Fuſsgestell, und hat nur acht Pfeifen. Da man weder einen Spieler, noch Ta-

Der siebente der Ptolomäer, der nach demselben Schriftsteller einen groſsen Theil der Bewohner Alexandriens hatte umbringen und den andern verjagen lassen, um sie wegen Anhänglichkeit an seinen Bruder, den er der Krone beraubt hatte, zu bestrafen, lieſs er zum Ersatz der Vertriebenen, Grammatiker, Philosophen, Geometer, Aerzte u. s. w. aus Griechenland kommen. Diese trugen auſserordentlich viel zur Verbreitung jeder Art Kenntnisse in Aegypten bei, und es ist ohne Zweifel dieser Zeitraum, wovon Atheneus in seinem „Fest der Weisen" spricht, wenn er sagt: „Den Ge„schichtschreibern nach gab es wohl nie ein ge„schickteres Volk in der Musik, als das von Ale„xandrien; denn der geringste Bauer spielt nicht „allein die Lyra, sondern ist auch der Flöte „mächtig *). Der Vater der Cleopatra, der „letzte der Ptolomäer, liebte dieses Instrument so, „daſs er den Beinamen *Auletes* oder der Flötist, [1]) „bekam."

Nachdem Aegypten eine römische Provinz geworden war, und mit der Gefangenschaft der Cleopatra auch ihr Reich ein Ende genommen hatte, verminderte sich die Liebhaberei für Musik; es ist sogar wahrscheinlich, daſs die Regierung die Aus-

---

sten sieht, so ist sie wahrscheinlich durch innern Mechanismus in Bewegung gesetzt worden. Fetis.

*) Nach Niebuhr, Th. 1., S. 180, haben sie auch die Sackpfeife, Sumara el Kürbe, und das Hackebret, das die Damen in Alexandrien nicht mit Stäben, sondern mit den Fingern schlagen, die sie mit silbernen Nägeln bewaffnen.

Der Uebersetzer.

1) *Lib. IV.*

übung derselben verbot, da **Strabo** angibt, kein Ton eines Instrumentes wäre in den Tempeln der Aegyptier gehört worden, und sie hätten ihre Opfer im Stillen gebracht.

Seit dieser Zeit hat die Musik in Aegypten aufgehört, einen eigenthümlichen Charakter zu haben, und durch den Einfluſs der verschiedenen Regierungsformen ist sie jetzt nicht besser, als die Musik der Türken und Araber. Schellentrommeln und die maurische Flöte sind die üblichen Instrumente. Geigen und Guitarre sind auſserdem in Aegypten auch bekannt [1]).

---

1) Nach der Bemerkung **Staffort's** hat die ägyptische Originalmusik ihren ursprünglichen Charakter während der fremden Herrschaft, unter der Aegypten seufzte, ganz verloren.

Villoteau hat ein schönes Werk über Musik der Völkerschaften geliefert, die jetzt Aegypten bewohnen; es ist der Hauptbeschreibung dieses Landes einverleibt. Man findet darin interessante, einzelne Schilderungen über die Musik der griechischen Kirche, über Aethiopier, Araber und andere Völker des Orients, aus denen, während des französischen Kriegszugs nach Aegypten, die dortige Bevölkerung bestand. Diese Details betreffen aber mehr orientalische Musik, wovon in dem nächsten Capitel die Rede sein wird; doch wäre es wohl nicht unnütz, von den **Kopten**, dem ausgearteten Rest des alten ägyptischen Volks, hier zu reden.

Die **Kopten** haben keine andere Musik, als Kirchenmusik. **Champollion** hat die Analogie der koptischen Sprache und die der alten Aegyptier verglichen. Könnte man nun annehmen, daſs ähnliche Tradition sich auch in ihrer Sprache erhalten hat, so bekommt man eben keine vortheilhafte Meinung von der Melodie dieses Volkes, dem Griechenland seine Künste und Gottesgelahrtheit verdankte. **Villoteau** spricht von dem koptischen Kirchengesange:

„Wenn der Gesang der Kopten so angenehm wäre, als er „eintönig und langweilig ist, so würde er den Hymnen glei-

Araber, Aegyptier und Syrier lieben die Musik sehr, und Reisende, die diese Gegenden durchziehen, hören oft von wohltönenden Stimmen Liebes-

---

„chen, die die Priester der Alten zur Ehre des Osiris nach „den sieben Vocalen sangen. Gleich diesen Priestern bedür- „fen die Kopten blos einen Vocal, um eine Viertelstunde lang „zu singen; ja es ist nicht selten, daſs sie ihren Gesang über „20 Minuten verlängern, um nur das einzige Wort Halleluja „zu singen.

„Da alle Gesänge auf diese Art ausgeführt werden, so ist ihr Gottesdienst unerträglich lang und wohl überhaupt sehr lästig für sie, da sie weder knieen, noch sich setzen dürfen, sondern während des Gottesdienstes immer stehen müſsen. Aus Vorsorge versehen sie sich mit einer Krücke, arabisch é-kaz genannt, die sie unter die Achsel stemmen und sich dadurch einige Erleichterung verschaffen.

Wir wohnten ihren gottesdienstlichen Handlungen mehrmals bei und muſsten uns aus Mangel der é-kaz an die Mauer lehnen; doch haben wir nie die Kirche verlassen, ohne daſs nns die Füſse vor Mattigkeit eingeschlafen wären, .und ohne daſs wir nns höchst gelangweilt hätten. Wir glauben nicht, daſs dieser Zustand auf unser Urtheil, das wir über ihren Gesang aussprachen, Einfluſs gehabt hat, oder daſs wir Unrecht thun, wenn wir behaupten, nichts sey ausdrucksloser und breiter als die Melodie dieser Kirchengesänge. Wir haben uns auch gar nicht hierzu durch den ersten Eindruck verleiten lassen; denn da uns manches in dieser rohen einschläfernden Musik undeutlich blieb, was wir unserer Zerstreuung bei unserer unbequemen Situation in der Kirche zuschrieben: so lieſsen wir einen der geschicktesten koptischen Sänger zu uns kommen, damit wir den Versuch machen könnten, einige Modulation aus diesem rauhen seltsamen Gesang herauszufinden; aber unser früheres Urtheil wurde noch mehr bestätigt, als wir die schleppende Singmanier unsers Kopten erst genauer kennen gelernt hatten.

Bei den Einwohnern von **Dongolah** findet man noch ein Instrument, in plumper Form, das der antiquen Lyra gleicht.

lieder, oder von den Minarets herab Loblieder auf Mahomet singen. Diese letzten machen bei nächtlicher Stille einen herrlichen Effect. Jüngst versicherte sogar ein Reisender, daſs die heutigen aegyptischen Sänger in ihren Verzierungen so schnelle Intervalle gebrauchten, daſs es unsern europäischen Sängern sehr schwer, vielleicht unmöglich werden würde, es ihnen gleich zu thun *)

Die Almes, oder Tänzerinnen, tanzen singend nach dem Ton einer Doppelflöte und einer Trommel, die an einer Seite offen ist und einer Glocke gleicht. In Cairo bedienen sie sich der Castagnetten, Schellentrommeln, auch einer Oboe, oder einer Art Flöte. Es scheinen dieses die einzigen, dort bekannten Instrumente zu seyn.

Volney und Savary erzählen von diesen Almes. Der erste verdammt die Ausgelassenheit ihrer Tänze; aber der andere spricht davon mit Entzücken.

Denon hat ein Musikfest, das in Rosette Statt fand, beschrieben, wodurch man zur Genüge den Zustand der jetzigen Musik in Aegypten kennen lernt. Ein Orchester von Militär-Musik war auf der einen Seite und bestand aus einer Anzahl schrei-

---

Sie begleiten sich ihre Gesänge damit, die in Allgemeinen einen melancholischen Character haben. Sie nennen es Gnisarke; die Barabras nennen es Kicarah, und Kilarah, Benennungen, die dem Wort Cithara gleichen, womit die Griechen ein ähnliches Instrument bezeichneten. Fetis.

*) Ein Aegypfier sagte zu Niebuhr und Bauerfeind: eure Musik ist ein wildeſ unangenehmes Geschrei, woran kein ernsthafter Mann Vergnügen finden kann.

Der Uebersetzer.

ender Oboen, Pauken und Albanesischen Trommeln; auf der andern Seite waren Geigen und Lauten, in der Mitte aber befanden sich die Sänger. Eine Art von Musikmeister wiederholte abwechselnd zwei Arien, die die andern Musiker im tutti wiederholten. Das zweite Orchester war abscheulich; in Folge rauher Miſstöne, so beleidigend für ein gebildetes Gehör, als es den Arabern angenehm war.

Der Führer der Bande wiederholte die Arie mit der Kraft und Begeisterung eines Improvisators. Als er durch seine heftige Anstrengung erschöpft schien, kam ihm das Musikchor zu Hülfe. Die Geigen, was noch die erträglichsten Instrumente waren, spielten eine Arie, verunstalteten jedoch eine Stelle derselben durch überflüſsige Zierarten; und der scharfe Nasenton des einen Sängers verband sich mit dem helltönenden Miauen der Geigen, die ewig den eigentlichen Ton der Noten auswichen und bald zu hoch, bald zu tief waren. Nach diesen Strophen fingen die Geigen mit neuen Variationen an und der Sänger entstellte sie wieder durch sein zu groſses Eilen so, daſs er, die eigentliche Arie gar nicht mehr beachtend, sich in solche wilde Töne verlor, die weder Sinn noch Harmonie hatten.

III. Capitel.

Morgenländische Musik.

In diesem und folgendem Capitel wird versucht, den Zustand der alten und neuen Musik in Asien auf eine so bestimmte Art zu entwickeln, als es die

Seltenheit der Beweismittel zuläſst. Da die Menschen sich nach der Sündfluth in Asien niederlieſsen, so entstanden auch dort Künste und Wissenschaften.

Die Griechen leiten die Bekanntschaft mit denselben von Aegyptiern, Phöniciern und Chaldäern her, deren Philosophen griechische und römische Schriftsteller oft rühmlich anführen.

In diesem Theil der Erde entstanden die Assyrischen und Babylonischen Reiche, Perser und Chinesen kamen empor, ihre Reiche wurden gröſser; geriethen jedoch auch wieder in Verfall, während ein Theil Europas mit ihnen in gleichem barbarischen Zustande war. Die Musik, die wie Rollin bemerkt, jedem Vergnügen neuen Reiz giebt, war natürlich, wie man sich denken kann, bei solchen reichen und üppigen Völkern beliebt und sorgfältig ausgebildet.

Die Fortschritte dieser Kunst bei den verschiedenen Nationen zeitgemäſs anzugeben, ist unmöglich. Da aber kein Volk mehr Ansprüche auf hohes Alterthum haben kann, als Syrer, Assyrer, Babylonier, Chaldäer und Phönicier, ist bei ihnen anzufangen; ob wir gleich, durch die vielen Revolutionen im Morgenlande weniger über den wirklichen Zustand der Wissenschaften und Künste bei den Völkern, die jetzt diese Landstriche bewohnen, unterrichtet sind, als über den anderer Weltgegenden.

In der allerfrühesten Zeit wurde Musik in Syrien getrieben. Durch eine Stelle der heiligen Schrift ist uns bekannt, daſs es dort Vocal- und Instrumental-Musik gab und daſs sie bei Festlichkeiten in bürgerlichem Leben üblich war. Es findet sich in der Genesis (31. V. 27. 2265 Jahre nach Erschaffung der Welt, 1739 Jahre vor Christi Geburt) eine

Stelle, wo Loban Jacob Vorwürfe macht, ihn verlassen zu haben, ohne sein Vorhaben zu eröffnen. (Luth. Uebers.) „Warum bist du heimlich geflohen und hast dich weggestohlen und hast mir es „nicht angesagt, daſs ich dich hätte begleitet mit „Freuden, mit Singen und Pauken und Harfe.“

Diese Stelle beweist das Alterthum der Musik unter den Syrern und es ist kein Zweifel, daſs sie zugleich auch bei den Assyrern, Babyloniern und Chaldäern getrieben wurde. Diese Nationen, die reichsten des Morgenlands, besaſsen mehrere musikalische Instrumente, deren Ton höchst lieblich war. D. Burney führt in seiner Geschichte der Musik an: „Eine Stelle des Propheten Daniel enthält wirklich den Beweis, daſs die Musik unter diesen Völkern einen hohen Grad von Vollkommenheit erlangt hatte, wie man aus der Zahl und Mannichfaltigkeit der Instrumente, wovon er redet, schlieſsen kann. Er spricht unter andern von zwei Instrumenten, deren Namen man zuerst in der heiligen Schrift findet, (3424 Jahre vor Erschaffung der Welt oder 580 vor Christ.):“

„Der König Nebukadnezar lieſs ein goldnes „Bild machen, sechzig Ellen hoch und 6 Ellen „breit etc. Und der Ehrenhold rief überlaut: das „lasset euch gesagt seyn, ihr Völker, Leute und „Zeugen: wenn ihr höhren werdet, den Schall der „Posaunen, Trompeten, Harfen, Geigen, Psalter, „Lauten und allerlei Saitenspiel (Saquebute und „Dulcimer); so sollet ihr niederfallen und das goldne „Bild anbeten, das der König Nebukadnezar hat „setzen lassen.“ So die Vulgata. (Lat. Bibel [1]).

---

1) Daniel 3. 1—5.

Mit dem Worte Dulcimer, glaubt P. Martin, sey mehr ein Vocal- oder Instrumental-Concert als ein einzelnes Instrument gemeint [1]).

Die Saquebute hält er für ein Blaſsinstrument, das aus Baumrinde gemacht und wie eine Flöte mit Löchern versehen war. Nach genauer Prüfung dieses in der Bibel oft erwähnten Instruments scheint es aber mit unserer jetzigen Trommel Aehnlichkeit gehabt zu haben, die die Italiener nach Vergleichung eines, unter der Asche des Vesuvs seit beinahe 2000 Jahren vergraben gelegenen Saquebuts bemerken.

Aus dem Daseyn dieses Instruments, noch mehr aus Stellen der heiligen Schrift geht der blühende Zustand der Musik bei den alten Babyloniern hervor. P. Martin nimmt mit Recht an, daſs unter dem Luxus dieses Volks, wovon alle Schriftsteller reden, auch Musik mit verstanden sey.

Die Assyrer erfanden auch den Trigone, ein Saiten-Instrument, das man mit einem Griffel spielte. Die Panthore oder Syrinx sollen sie nach der Angabe einiger Schriftsteller auch erfunden haben, ungeachtet Virgil und andere deren Erfindung dem Pan zuschreiben. Im Juvenal finden sich Stellen, aus denen hervorgeht, daſs es in Syrien Blaſs- und Saiten-Instrumente gab.

Phönicien wurde früher von einem Volke bewohnt, das seine Macht blos seiner Schifffahrtskunde

1) In der französischen sowohl als in der lat. Bibel ist dieses hebräische Wort durch Symphonie übersetzt. Calmet glaubt es sey die Leier (Rota), Isidor von Seville hält es für die Trommel; Grotius hält es für eine gekrümmte Flöte und andere für eine Trompete oder Harfe; am klügsten ist, seine Unwissenheit zu gestehen. F.

und seinem Handel verdankte. Es ist gewiſs, daſs die Phönicier mehrere Instrumente kannten, da sogar Sanchoniathon die Sido, eine berühmte Phönicierin, als Erfinderin der Musik angiebt. Eins ihrer Instrumente hieſs nach diesem Lande „Phönicier," Sie hatten auch den Naublum, der bei dem Feste des Bacchus gespielt wurde. Bei Leichenbegängnissen gebrauchten sie eine Flöte von düsterem Tone; in der Landesprache Gingrée genannt [1]). Sie war ungefähr 1 Fuſs lang.

Es gab in Asien eine Menge Volksstämme, wie die Edomiten, Amelikiter, Phrygier, Lydier, Etolier, Jonier, Dorier, deren Sitten uns zwar wenig bekannt sind, von denen jedoch anzunehmen ist, daſs sie Musik stark getrieben haben müssen, weil die griechischen Klanggeschlechter nach ihnen benennt wurden. Hyagnis, ein Phrygier, soll den phrygischen Modus erfunden haben, den Cadmus nach Griechenland brachte.

IV. Capitel.

Fortsetzung der morgenländischen Musik. Musik der Hindus, oder Indier.

S. Will. Jones [2]) theilt Asien in fünf groſse Nationen: die Indier, Araber, Perser, Chinesen und Tartaren. Jede von diesen, die Tartaren ausge-

1) Die Gingrée war die bei Leichenbegängnissen übliche Flöte der Alten. F.

2) Präsident der Asiatischen Gesellschaft in Callcuta.

nommen, hat ihre Originalmusik. In der Tartarei findet sich wenig Spur von musikalischer Kunst, obgleich einige Stämme dieser Mutter vieler Nationen ohne Zweifel groſse Fertigkeit darin müssen besessen haben.

Indien nimmt mit Recht die früheste Cultur der Künste und Wissenschaften in Anspruch. Bailly glaubt, daſs schon 3101 Jahre vor Christi Geburt Astronomie in Indien bekannt war. Diese Annahme ist freilich mit unserer Zeitrechnung von dem Alter der Welt nicht übereinstimmend; der Beweis des hohen Alters der Kunstkenntnisse der Hindus findet sich nur darin, daſs Indien von den Kindern Noahs zuerst bewohnt wurde und daſs das Volk, welches sich dort niederlieſs, durch seine Geschickkeit in Ausübung der Künste sich berühmt gemacht hatte. Indien, sagt Orme, war in den ältesten Zeiten von einem Volke bewohnt, das weder an Gestalt, noch Lebensweise mit den angrenzenden Ländern Aehnlichkeit hatte. So entartet auch die Hindus scheinen mögen, meint S. Will. Jones, so sey doch anzunehmen, daſs sie vordem durch Künste und Kriegsthaten berühmt waren; daſs sie glücklich bei ihrer Regierungsverfassung unter weisen Gesetzen gelebt und den Ruf verdienten, den sie wegen ihrer Kenntnisse erlangt hätten. Ueber ihr Alterthum und die Fortschritte, die sie in andern Künsten gemacht haben, ist hier nicht der Ort, Nachforschungen anzustellen, da nur eine Idee von ihrer Musik-Lehre angegeben werden soll.

Die Indier glauben: Brama selbst sey Erfinder der Musik durch die Macht Sereswati, der Göttin der Beredsamkeit, und ihr Sohn, Nared, habe die

Vina, das älteste Instrument in Hindostan, erfunden.

Unter den ausgezeichnetsten Sterblichen nennen sie den weisen Bherat als Musiker. Sie bezeichnen ihn als Erfinder der Nataks oder der mit Musik, Gesang und Tanz vermischten Dramen und eignen ihm das System zu, das seinen Namen führt.

Wie es scheint, gab es in der alten Musik der Hindus vier Matas, oder Systeme, und jede Provinz oder Königreich hatte seine besondere Hauptarten von Melodie und verschiedene Namen für die Tonart, auch eigene Manieren diese zu ordnen.

Das alte musikalische System der Hindus ist in ihren heiligen Büchern erhalten worden; sie sind aber nicht übersetzt, werden es auch wohl nie, da man ohne Zweifel durch das, was darin enthalten seyn mag, für die gehabte Mühe keinen Ersatz finden würde. Die gelehrten Hindus versichern, daſs sie noch im Besitz der alten Kunsttheorie wären, ihre Praxis aber verloren gegangen sey.

Die Hindus haben 36 alte Melodieen von besonderer Art, Raugs oder Ragis und Raugines oder Ragnis. Mehrere Volkssagen über ihre Entstehung haben sich erhalten, von denen S. Will. Ousely folgende anführt: „Fünf Raugs „stammen von dem Gott Mahadeo ab, der sie aus „seinem Kopf nahm; die sechste ist von Parbut-„tea, seiner Frau, componirt und die 36 Raugi-„nes sind von Brimha.“ Diese Melodieen, die himmlischen Ursprungs seyn sollen, haben wieder ganz besondere Kraft. Von drei griechischen Klanggeschlechtern gleichen sie am meisten den enharmonischen. Es ist schwer, die Musik der Raugs oder Rangnis mit unsern Noten zu beschreiben; denn

unser Tonsystem hat kein Zeichen, das die Kleinheit ihrer Intervallen angeben könnte. Der Tact der **Ragis** ist unterbrochen und ungeregelt, die Modulation, so zu sagen, wild. Wie groſs auch die Macht des **Orpheus** oder **Timotheus** gewesen seyn mag, sie kann sich doch nicht mit der messen, die man den drei Ragas fabelhafterweise zuschreibt.

Mia Tousine, ein wunderbarer Sänger zur Zeit des Kaisers **Akber**, sang einen nächtlichen **Ragi** am hellen Tage und die Wirkung des Gesanges war so groſs, daſs die Sonne verschwand und Dunkelheit sich soweit um den Palast verbreitete, als seine Stimme gehört wurde. Ein anderer dieser Ragis, der **Ragi** von **Heepuk**, hatte die böse Eigenschaft, den zu vernichten, der ihn sang.

Der Kaiser **Akber**, so wird erzählt, befahl einem seiner Musiker, mit Namen **Naik Gobaul**, ihn zu singen, als dieser in dem Fluſs Jumna bis an den Hals im Wasser stand; kaum begann der Unglückliche die magischen Noten, als er von Flammen ergriffen und verzehrt ward. Die Macht eines dritten, **Maid-mulaar-raug**, brachte sogleich Regen hervor. Der Sage nach lockte ein junges Mädchen, als sie eines Tages diesen Raga sang, Wolken herbei; ein milder Regen erfrischte die Reiſsfelder Bengalens und wendete folglich die Schrecknisse einer Hungersnoth von diesem Paradiese ab [1]). Dem Leser braucht man wohl nicht erst zu sagen, daſs kein Reisender heutzutage einem mit solcher Macht begabten Sänger begegnen werde. Uebrigens sind diese Erzählungen den griechischen Mythen ähnlich; denn nach *Nicander*

1) S. **William Ouseley** Oriental. Samml. Th. 1, S. 74.

apud Anton. Lib. cap. 9 wurde bei dem Gesang der neun Töchter des **Pierus**, die sich mit den Musen in einen Wettkampf einlieſsen, Alles dunkel und finster; hingegen bei dem Gesang der Musen selbst, standen Himmel, Gestirne, Flüsse und Meere stille und der Berg Helikon hob sich aus Vergnügen so hoch empor, daſs **Neptun** den **Pegasus** absenden muſste, der ihn mit dem Fuſse auf den Scheitel schlug, damit er sich nicht etwa gar bis an den Himmel erhöbe. Zur Strafe für ihre Verwegenheit wurden die neun Töchter des **Pierus** in Elstern verwandelt.

Die alten musikalischen Instrumente der Indianer waren: die Flöte, Lyra, und die Trommel. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts scheint auch die Violine in einigen Gegenden in Gebrauch gewesen zu seyn.

In einer Sammlung von Reisebeschreibungen, die für die Bibliothek des Lords **Oxford** zusammen gebracht worden ist, befindet sich eine unter dem Titel: „Wahrhafter und fast unglaublicher Bericht eines Engländers, der nach erlittenem Schiffbruch auf dem guten Schiff Ascension bei Cambaya, in dem entferntesten Theile Ost-Indiens, durch eine groſse Zahl unbekannter Reiche gereiset ist u. s. w. von dem Capitaine **Corvette**, 1607 in 8.“ Diese Reisebeschreibung, die mannichfaltige interessante Aufschlüsse über Völker giebt, wohin der Reisende nach erlittenem Schiffbruche kam, enthält eine Stelle, wodurch das Daseyn einer altindischen Geige hervorgeht. Der Reisende kam nach Buckar, einer Insel, mitten in einem schönen Flusse, wo ein Volk wohnet, das die Sonne anbetet und Bullochies oder Menschenfresser heiſst. Die

Puttans, ein benachbartes Volk, sind nicht besser, sagt er, denn sie kommen den Reisenden mit Violinen in den Händen entgegen, als wenn sie sie bewillkommnen wollten: bestehlen sie aber demohnerachtet und tödten sie wohl gar [1]). François Fowke giebt in einem Brief an William Jones die Beschreibung eines indischen Instruments „Been" (die obenerwähnte Vina, welches der spanischen Guittare gleicht [2]). Die Musik auf diesem Instrument ist höchst unverständlich; ich konnte kaum etwas einer Melodie Aehnliches entdecken. Sie schien auf einer gewissen Zahl abgerissener Passagen zu bestehen, wovon einige, ihrem Gang nach, auf- oder absteigend, regelmäſsig waren. Die sanfteren Arien waren originell und angenehm. Die leeren Saiten werden von Zeit zu Zeit immer angeschlagen, wahrscheinlich um das Ohr auf eine wechselnde Modulation vorzubereiten; es kommt aber immer etwas gegen die Erwartung des Zuhörers. Wenn andere Umstände, fügt Fowke hinzu, rücksichtlich indischer Musik uns nicht schon auf den Gedanken bringen müſsten, daſs diese in weit früherer Zeit höher gestanden habe, als ihre jetzige: so könnte doch der Styl, die Tonleiter und

1) Streichinstrumente sind ursprünglich europäisch; wenn man im Anfang des 17. Jahrhunderts Violinen in Indien getroffen hat, so sind sie durch Reisende oder Missionärs dahin gelangt. F.

2) Die Vina ist ein Instrument eigner Art und ist der Guitarre nicht ähnlich. F.

Anmerk.: Nareda, der indische Gott der Musik ist, mit einer Vina spielend, stets abgebildet. Eine Zeichnung von diesem Instrument findet sich am Schluſs dieses Buchs.

Nro. 6. der angebundenen lithogr. Blätter ist die Abbildung einer Vina befindl. Der Uebersetzer.

das Alterthum dieses Instruments uns auf diese Meinung bringen."

In Mahabalipatam ist eine Art Grotte zum Schutz der Reisenden, die von Goldingham in seinen asiatischen Untersuchungen beschrieben hat, wonach sie schon von jeher diese Bestimmung gehabt haben muſs [1])

Am Frontespiece derselben ist Crishna in Bildhauerarbeit dargestellt, wie er die Heerde Anandas hüthet. In einer andern Gruppe sieht man einen Mann, der einem Kinde auf der Flöte vorspielt. Er hält die Flöte, wie wir sie halten. In demselben Werk befindet sich auch die Beschreibung einer Pagode zu Permittune, wo mehr Sculpturen zu sehen sind. Eine Gruppe stellt zwei Cameele vor, auf denen Personen sitzen, die einen Nagua oder groſse Trommel schlagen.

Alles dieses hier Gesagte betrifft die alte Musik der Hindus; über die jetzige kann man mit mehr Bestimmtheit reden. S. W. Ouseley sagt: sie gehöre zum diatonischen Klanggeschlechte: „Der gröſste „Theil indischer Gesänge hat die natürliche Ein- „fachheit irländischer und schottischer Lieder. In „einigen andern stöſst man auch auf eine wilde „Eigenthümlichkeit, die jedoch sehr angenehm in's „Gehör fällt. Harmonie scheint den Hindus nie „bekannt gewesen zu seyn. Es findet sich davon „keine Spur in den schriftlichen Abhandlungen, die „ich durchlesen habe, und gelehrte Orientalisten „erwähnen ihr gar nicht." [2])

S. W. Jones spricht in folgenden Ausdrücken über die Musik der Hindus: „das musikalische

1) *Asiatic Researches, Vol. V. p.* 313.

2) *Collecte orientales.*

„System der Hindus scheint auf natürlichern Grund-„sätzen als das unsrige zu beruhen. Der naturge-„mäſse Ausdruck heftiger Gemüthsbewegungen ist „der Hauptzweck der Componisten dieses Landes. „Die Melodie, das ist wohl wahr, wird oft diesem „Zwecke geopfert; demungeachtet aber sind viele „ihrer Arien, selbst für ein europäisches Ohr recht angenehm.“ Wenn man auch nicht ganz auf das Lob des S. Jones eingehen will; so ergiebt sich doch, daſs mehrere Gesänge der Hindus wirklich schön seyn müssen. Der D. Crotch hat in einem Werk: *Specimen of various Style of music.* (Proben von Musikstücken verschiedenen Styls) mehrere solcher Gesänge aufgenommen. Unter diesen sind einige ihrer eigenthümlichen Form wegen merkwürdig; andere haben wieder durch einen besondern Ausdruck von Sanftheit etwas Angenehmes [1]). Aus allen, was man über indische Musik liest, erhellt, daſs sie allgemein in Indien getrieben wird. Nach S. Malcolm haben viele Städte in dem Umkreise Indiens Männer und Frauen von dem Stamme Nutt oder Bamallée, eine Art wandelnder Zigeuner, angenommen, die wie Menestrels Musik treiben und mit dieser und ihren Liedern das vornehmste Vergnügen der Landleute ausmachen. Diese Musiker theilen sich in zwei Classen, Charims und Bahts, rühmen sich göttlicher Abkunft zu seyn und haben groſsen Einfluſs auf das Volk.

Wilkinson hat in seinen Skizzen über China (*sketches of China*) eine genaue Beschreibung der

1) S. W. Jones zweiter Jahresbericht der asiatischen Gesellschaft zu Calcutta. Th. 3. S. 17.

Penany geliefert, woraus man sieht, daſs die Einwohner Stegreif-Lieder machen, was an die Improvisatoren Italiens erinnert. Wenn man eins ihrer Fahrzeuge betritt, wird man sogleich der Gegenstand eines Loblieds, und jeder Theil der Kleidung, oder dessen, was man bei sich hat, wird genau in dem Lied beschrieben, das die schwarzen Sängerinnen im Chor wiederholen. Obgleich dieser Gesang mehr unrein als harmonisch ist, so hat er doch solche melancholische Dissonanzen, die gar nicht unangenehm sind [1]).

Die Hindus haben ein Gamma von 7 Noten, wie wir, welches in ihrer Ast'haus, oder allgemeinen Tonleiter, wiederholt, eine Folge von 21 natürlichen Tönen giebt. Die 7 Töne, welche das Gamma ausmachen, sind abgekürzt durch sa, ra, ga, ma, pa, da, na, oder fa, ri, ga, ma, pa, sha, ni, ausgedrückt; wenn man diese Abkürzung nicht anwendet, wird geschrieben: Kauredge, Rekhub, Gundhaur, Muddhum, Punchum, Dhawoth, Neekhaudh. Bei der Musikschrift bedient man sich der Initialbuchstaben dieser Worte, das erste ausgenommen. An die Stelle des groſsen Buchstaben des ersten Worts, d. h. des tiefsten (Kauredge) nimmt man das Wort „Swara oder Sur," das ausdrucksvolle Note oder Ton bezeichnet und der Grundton der andern ist, nach der bedeutenden Stellung, den dieses Wort in der musikalischen Tonleiter einnimmt [2]).

---

1) Briefe über orientalische Musik in dem vierteljährigen musikalischen Magazin. Th. 8. S. 10.

2) William Ouseleys oriental. Samml. Th. 1. S. 76.

S. W. **Jones** führt an: „In der Notenbezeich-„nung für das Instrument **Vina** enthält der Name „eines indischen Mitlauters seiner Natur nach ein „kurzes *a*, und fünf Töne werden blos durch Con-„sonanten bezeichnet; die andern beiden aber durch „kurze Selbstlauter, welche in ihren Namen enthal-„ten sind. Je nachdem man nun lange oder kurze „Selbstlauter hinzufügt, wird der Gehalt der Note „verdoppelt. Will man sie noch mehr verlängern, „bedient man sich noch anderer Zeichen. Die höhern „oder niedern Octaven der Tonleiter, die Bindung „der Noten, die schnellere Bewegung, Feinheit der „Ausführung und Fingersetzung, alles das wird „durch kleine Cirkel, Elipsen, krumme oder gera-„de, liegende, oder stehende Linien, die auf ver-„schiedene Weise angebracht sind, bezeichnet. Das „Ende eines Gesangs ist durch einen blühenden „Lotos angegeben; Tact und Rhythmus werden „durch den Versbau, d. h. durch Vergleichung der „kürzern oder längern Dauer der Sylbe mit der „einzelnen, oder den zusammengehörenden Noten, „bestimmt. Wenn ich die indischen Musiker recht „verstehe, so kennen sie nicht allein das chromatische, „sondern auch das enharmonische Klanggeschlecht."

Die regelmäſsige Tonleiter der Hindus ist ziemlich unserer harten Tonleiter **ut, re, mi, fa, sol, la, si,** (c, d, e, f. g. a, h, c.) gleich. Wendet man die nämlichen Sylben zur Bezeichnung unserer weichen Tonart an; so werden Beiwörter hinzugefügt, die den Uebergang in die andere Tonart anzeigen.

Die Hindus lassen 22 **S'ratis** oder Viertheilsnoten in ihrer Octave zu. Ihre Tonarten] sind sehr zahlreich. Sie versichern, zur Zeit des **Crishna** hätten sie 16,000 gehabt. **Soma**, einer ihrer Schrift-

steller über Musik, giebt neunhundert und neun und sechzig mögliche Veränderungen in ihrer musikalischen Tonleiter an, unter welchen er drei und zwanzig ursprüngliche Tonarten als eigentlich anwendbar bezeichnet. Man muſs wissen, daſs das indische Wort Ragi, das durch Modus übersetzt wird, genau eine Leidenschaft oder Geistesregung bezeichnet; ein jeder einzelne Modus ist daher nur bestimmt, wie Bherat erklärt hat, eine sinnliche Empfindung zu erwecken.

Paterson glaubt in seinen Notizen über das Gamma, oder die musikalische Tonleiter der Hindus (*Gamas, or musical scales of the Hindoos*), daſs die Hindus nur sechs und dreiſsig Melodieen gehabt hätten, nämlich die sechs Ragis und sechs und dreiſsig Raginas, die nach der verschiedenen Jahres- oder Tag und Nachtzeit angewendet wurden. In der Vorzeit wurden diese Melodieen ohne Zweifel auch bei dem Dienste ihrer verschiedenen Götzen gebraucht; jetzt würde ein Hindu den für einen unwissenden Menschen halten, der einen Ragi in einer Jahreszeit sänge, der für eine andere eigens gemacht ist.

Die gebräuchlichsten modernen Instrumente sind jetzt in Hindostan: 1) der Tanboura, dessen Körper aus einem Flaschenkürbis mit langem Hals besteht. Er ist mit drei Saiten bezogen, zwei im Einklang und die dritte eine Octave höher, welche mit einem Stab in Form eines Herzes geschlagen werden; 2) der Sauringas oder Serinda, ein der europäischen Geige ähnliches Instrument. Dieses hat vier auch zuweilen fünf Darmsaiten, die nach Quarten gestimmt werden. Sie sind an dem Halse dieses Instruments wie bei unsern Geigen befestiget und werden mit einem Bogen gestrichen.

Die Sauringas im Lande Cachemir sind viel gröſser; doch sind sie auf dieselbe Art bezogen; 3) die Cithara der Hindus ist mit Metallsaiten bezogen. Man spielt sie mit einem Bogen. Als Schlaginstrument ist eine, kleine Pauke gebräuchlich. Zwei dieser Instrumente werden an einem Gürtel, der um den Leib geht, gehangen, und mit den Fingern beider Hände geschlagen.

In den Landstrichen Indiens, die der englischen Herrschaft unterworfen sind, ist die Musik wie die europäische. Calcutta ist besonders von ausgezeichneten Künstlern, sowohl Sängern als auch Instrumentisten besucht worden. Das Oschester des Theaters bestand im Jahre 1824 aus mehreren Violinen, Contrabaſs, 2 Clarinetten, 2 Violoncells, 2 Fagots, 2 Flöten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken. Die bemerkenswerthesten Sänger waren D. Wilson, Bianchi und Lacy, Cooke, Kally und Williams. Sie waren unter Delmans Direction. Concerts werden zuweilen von Fremden, am häufigsten aber von Engländern gegeben. Der Preiſs eines Concert-Billets war 16 Rupien; für musikalischen Unterricht bekam der Lehrmeister für die Stunde 8—16 Rupien.

Unter den dort lebenden deutschen Künstlern war Kuhlau, ein Bruder des kekannten Componisten, Concertist auf dem Bassethorn, Quernt, ein Weimeraner, als Klarinetist und Scheidelberger als Geiger beliebt. Schmidt, aus Stettin, Erfinder einer Panharmonica, war Organist. Dieses Instrument, das in Deutschland Beifall gefunden hatte, war aber durch weiten Transport und sonst unbrauchbar geworden und es gelang Schmidt nicht, solches wie-

der herzustellen. Der jetzt Paganini gleich gefeierte Mesoni hat, wie in öffentlichen Blättern steht, neuerlich auch in Calcutta Conzerts gegeben.

Anmerkung.

William Jones, dessen Abhandlung über die Musik der Indier F. G. von Dalberg übersetzt hat, sagt: „die meisten Lieder der Hindu, so fremd ihre Wendungen für europäische Ohren seyn mögen, haben gleichwohl etwas zartes und gefälliges, besonders die in der weichen Tonart einen eigenthümlich rührenden Charakter, der bei ihrem langsamen Vortrage noch gewinnt und selbst einem Ausländer gefällt. Dem blos ausübenden Tonkünstler, der allen Reiz der Musik nur in künstliche Wendungen und Schwierigkeiten setzt, werden diese einfachen Volksgesänge nur wenig sagen. Merkwürdiger sind sie dem philosophischen Forscher, der aus den Liedern eines Volks, verbunden mit der Kenntniſs seiner Sprache, seiner Dichtung, Tänze und Gebährdungen den Charakter und Kunstgenius jeder Nation, ja selbst den Grad ihrer Cultur zu bestimmen weiſs [1]). Gleich schätzbar sind sie dem denkenden Musiker, der voll Liebe zum Einfach-Schönen Nationalgesänge und alte Volksmelodieen

1) Vortrefflich sagt Forster, indem er die Einwohner der Insel Tanna schildert, „schon jetzt hat die Musik dort einen höhern Grad der Vollkommenheit erreicht, als irgend sonst wo im Südmeer, und es ist wohl nicht zu läugnen, daſs das Wohlgefallen an harmonischen Tönen eine gewisse Empfindlichkeit voraussetzt, die der Sittlichkeit den Weg bereitet. S. dessen Reisen um die Welt, 2. Th. S. 286.

aufsucht, um sich mit ihrem Geiste vertraut zu machen. Wer die Werke Händels, Lullis, Rameaus, Glucks, Haydens, Schulzens mit Aufmerksamkeit durchliest, findet in ihnen häufige Spuren einer glücklichen und passenden Anwendung aller Nationalgesänge [2]). Selbst die erhabensten unserer Kirchen-Choräle, wodurch wirken sie anders, als durch den bestimmten Rhytmus, den rührend einfachen ächt volksmäſsigen Gesang, der in ihnen herrscht.

*
* *

Ueberreste alt indischer Musik finden sich noch in den Schäfer- und Rundgesängen von Mathura auf die Liebesergötzungen Chrisna's des indischen Apolls. Jones hat seiner Abhandlung nachstehendes Lied mit sanscritischen Texte beigefügt. S. T. 7.

„Lalita lavanga lata perisilana comala malaya samiré
„Madhucara nicara carambita coiila cujita cunja cutiré,
„Viharati heririha sarasa vasanté
„Nrityaty yuvavi janena Samam Sachi janasya durante.“

D. h. „Während der laue Westwind Malayas „Wohlgerüche aus den Gewürzpflanzen verbreitet „und der Schwung der blumigen Bäume mit dem „Summen der Bienenschwärme vermischt, liebliche „Töne schallet, tanzt Hery, der süſse Vielgeliebte, „mit einem Chor Jungfrauen im Lenz, dieser Jahrs„zeit der Ereude, aber auch des Kummers für ge„trennte Geliebte.“

* *
*

---

2) Z. B. die meisterhafte Tanzmusik in den Wilden von Rameau, das wilde aber prächtige Chor der Scythen in Glucks Iphigenia in Tauris; so viele alte schottische Melodieen endlich in Händels Chören und Arien.

So innig ist Musik mit der Natur des Menschen verwebt, daſs selbst den Bewohnern der öden Berge von Tibet das Gefühl für Reitze des Gesangs nicht versagt worden ist. — Als Turner (s. 370 seiner Reise nach Tibet deutsche Uebers.) seine Abschiedsaudienz bei dem jungen Teshoo Lama hatte und den Abend in freundschaftlicher Unterhaltung mit dessen Familie zubrachte, sang des jungen Lama Mutter Gyeung mehrere nicht unharmonische Lieder, und ward dabei vom Vater des fürstlichen Knaben auf dem Flageolet begleitet. Er versicherte Hr. Turner, daſs er eine groſse Sammlung von Instrumeltalmusik besäſse; daſs die Musik bei ihnen nach Regeln gelernt würde und sie auch eigene musikalische Schriftzüge oder Noten hätten.

Der Uebersetzer.

V. Capitel.

Fortsetzung der morgenländischen Musik. Musik der Chinesen.

Die Hülfsmittel zu einer Geschichte der chinesischen Musik sind unbedeutend, und das darüber Vorhandene ist hie und da in Werken befindlich, die gröſsten Theils nicht in die Hände der Leser kommen. Nach der Tradition geht der Ursprung dieser Kunst sehr weit zurück.

Einige chinesische Schriftsteller schreiben deren Erfindung ihrem ersten Fürsten Fo-Hi [1]), einem

1) M. Gognet nennt den Erfinder Ching-nonng, aber es scheint Fo-Hi derselbe.

Zeitgenossen Noahs, andere aber Noah selbst zu. Er soll, wie Gognet in seiner Geschichte von China sagt, „eine schöne Lyra und eine mit schönen Steinen gezierte Guitarre verfertigt haben, voll der lieblichsten Harmonie, die die Leidenschaften mäſsigte und so den Menschen, der Tugend geneigt, zur himmlischen Wahrheit erhob.“ —

Chao-Hao, später auch Confucius, haben viel zur Vervollkommnung der Musik beigetragen.

Der Letzte hatte darüber ein Werk geschrieben [1]), nach Claproth würde es aber auf Befehl des Kaisers Shihuangli, 200 Jahre vor Christi Geburt, verbrannt.

Der Pater Amiot und andere Missionäre sprechen mit Entzücken von der Geschicklichkeit der Chinesen in der Musik. Derselbe P. Amiot, hat mehr als ein Buch geschrieben um zu beweisen, daſs Linghen-Kouei den Hermes Trimégiste und daſs der Kin des Pin-mou-kai die Lyra Amphions überträf [2]).

* * *

Er hat auch ein chinesisches Werk über die Musik von Ly-koang-ty über die alte Musik übersetzt und dieses Manuscript nach Frankreich gesendet. Es findet sich darin folgende Beschreibung eines Musikchors:

Die Officianten dabei waren zwei Mandarins aus der Mittelklasse, 4 Musikmeister, Mandarinen

1) *Journal asiat. Nov.* 1823.

2) Dieser Lingsen-Kouei lebte, der Sage nach, 1000 Jahre vor Orpheus. Man schreibt ihm die merkwürdigen Worte zu: Greife ich in die harmonischen Saiten, so umgeben mich die wilden Thiere und springen vor Lust.

aus einer niedern Claſse als jene, 8 Doctoren der Muſik höhern und 16 niedern Grades, 8 Untermandarinen als Muſik-Aufſeher, 8 muſikaliſche Schriftſteller, 8 Ueberzählige und 24 Schüler.

* * *

Bei den erſten Chineſen war gewiſs auch Muſik ſehr geſchätzt, denn ſie hieſs „Wiſſen des Wiſſens, die reiche Quelle aus der alle andern Künſte und Wiſſenſchaften flieſsen.

Der Pater Amiot nennt ihre Muſik zu geziert und bildlich, aus ſtillen Tönen, wie die der Sphären beſtehend.

Vergebens iſt wohl immer das Nachforſchen über das anſcheinend übertrieben hoch angenommene Alterthum der chineſiſchen Muſik; denn man hat weder Mittel, das eine zu beſtätigen, noch das andere zu widerlegen; hält man ſich aber an eine neuere Zeit, ſo giebt es in dem Werke „Geſchichte des groſsen und berühmten chineſiſchen Reichs von F. Afarez Semedo“ ſehr unterrichtende Anweiſungen über Muſik und muſikaliſche Inſtrumente. Semedo bezeugt die hohe Achtung, die man in China für Muſik hegt und ſagt, es ſei die Hauptſorge des Confucius geweſen, dem Volke Muſik lehren zu laſſen. Unglüchlicher Weiſe, fügt er hinzu, ſind die Bücher über Muſik verloren und die alte Muſik iſt vernachläſsigt.

Beſonders iſt in ihren Commödien Muſik ſehr im Gebrauch; ſie haben auch Muſiker bei ihren öffentlichen Feſten und eine Art blinder Mineſtrels, die von Ort zu Ort ziehen und bei Feſtlichkeiten, Geburtstägen, Heirathen u. s. w. ſpielen. Auch bei

Leichenbegängnissen und religiösen Feierlichkeiten wurde sie von den Priestern angewendet. Diese heilige Musik war wenig von dem Kirchengesang der römischen Kirche verschieden. Man sang nicht in ganzen oder halben Tönen, sondern in Terzen, Quinten oder Octaven. Sie hatten 12 Töne, 6 auf- und 6 abwärtssteigende und 5 Töne ihres Gesanges glichen den unsrigen. Bei ihrem musikalischen Unterricht wufsten sie nichts von Notation und schrieben nie durch Zeichen ihre Musik auf. Wenn sie zusammen sangen, geschah es *unisono* und ohne Harmonie; öfters aber wurde eine Singstimme mit einem einzigen Instrumente begleitet.

Ihr vorzüglichstes Instrument war von Metall und enthielt Glöckchen aller Art; das zweite, aus Jaspis, glich der Squadra der Italiener bis auf die untere Hälfte, die viel breiter war. Es wurde gespielt, indem man mit Stäbchen darauf schlug. Die Chinesen hatten auch Trommeln und Pauken von gröfserem oder geringerem Umfang, desgleichen ein unserer Viole sehr ähnliches Instrument mit Saiten von Seide, und Violinen, die mit Bogen gespielt wurden. Ihre drei vorzüglichsten Saiteninstrumente hatten 7 Saiten. Dem Pater Semedo gefiel die angenehme Wirkung dieser Instrumente, wenn ein geschickter Musikus darauf spielte; von ihrer Form sagt er aber nichts. Man weifs nicht, ob sie der Harfe oder der Laute glichen. Sie hatten auch Flöten und ein Instrument aus mehreren an einander gebundenen Holzstücken, die wie Castagnetten gegen einander geschlagen wurden. P. Semedo beschreibt auch ein anderes Instrument, welches offenbar Syrinx oder die Panflöte der Alten ist.

D. Gerelli Careri der 1696 in China reisete, hat folgende Beschreibung chinesischer Musik gemacht:

Die Chinesischen Instrumente sind von den unserigen sowohl in der Form, als in der Art, sie zu spielen, verschieden. Sie haben Schlaginstrumente von Stein, Holz, Bronze, die mit Thierhaut bespannt sind, und Instrumente von 1, 3 bis 7 Saiten; eine Art Lauten oder Violinen.

Ein noch viel älteres Instrument hat einige Aehnlichkeit mit unserer Harfe; die Saiten aber sind weder von Metall noch Darm, sondern von Drehseide. Die Blaſsinstrumente sind ein wenig vollkommener; wenn man diesen Ausdruck bei einer Musik anwenden darf, die nicht den mindesten Wechsel in Tonarten hat, keinen Unterschied zwischen Diskant, Tenor und Baſs macht und der überhaupt alle die Feinheiten fehlen, die der Musik ihren Reiz geben. Zuweilen hört man hundert Musiker dieselbe Note singen, ohne den Ton zu ändern. Von Harmonie findet man in der chinesischen Musik keine Spur.

Seit P. Semedo und Dr. Careri dieses schrieben, haben die Chinesen wenig Fortschritte in der Musik gemacht. Ihre Tonleiter ist gewiſs die diatonische der Griechen. Sie besteht aus 5 Tönen und (gegen Dr. Burney's Meinung) aus 2 halben Tönen. Ihr Gesang gleicht dem der Schotten. Albin Roussier thut in dem 2. Artikel seiner Memoiren über Musik der Alten einer alten Tonleiter von 6 Noten Erwähnung, die Rameau erhalten hat. Roussier und Rameau sind verschiedener Meinung über die Natur der Tonleiter, die nach dem letzten eine Progression von steigen-

den Quinten, also die schottische Tonleiter hat, wenn man eine einzige Note beifügt, um die Octave voll zu machen, nemlich c. d. e. f. g. a.

Die einzige Probe chinesischer Musik, die Rousseau in seinem Dict. der Musik bringt und die er aus der Geschichte vom P. Du Halde entlehnt hat, bestätigt die Meinung des Dr. Burney über die Tonleiter Rameaus. Denn auſser einem Gang im Anfang des dritten Tacts, ist das ganze Lied schottisch. Dr. Burney [1]) sagt in seinem Specimen über chinesische Musik, daſs Alles, was er hierüber habe zusammen bringen können, von derselben Art gewesen wäre, und Dr. Lind, der einige Zeit in China sich aufhielt, versichert, alle Lieder, die er in China gehört habe, wären den altschottischen ähnlich gewesen.

Dr. Burney gibt an: „die Tonleiter der Chi-„nesen ist gewiſs schottisch, nicht daſs dadurch die „eine Nation ihre Musik von der andern hat, oder „daſs beide die griechische Tonleiter angenommen „haben; die Aehnlichkeit unter diesen dreien ist „aber doch vorhanden. Dieses beweist nicht allein „ihr Alterthum, sondern auch, daſs ihre Gesänge „natürlicher sind, als sie anfangs scheinen."

„Die Chinesen hängen auſserordentlich an ihren „alten Gebräuchen, sie sind Feinde aller Neuerun-„gen und jeder Nachahmung der alten Aegypter. „Dieses bestätigt die Meinung von dem hohen Alter „ihrer Musik, und weil sie den altgriechischen Me-„lodien ähnlich zu seyn scheint, ist auch anzuneh-„men, daſs diese Gattung von Musik Völkern von

1) Geschichte der Musik, Bd. 1. S. 31.

„einfachen Sitten, wo die Künste noch in der Kind-
„heit sind, eigen ist“ [1]).

Chinesische Musik ist auf die ursprünglichen Lu oder 12 halben Töne der Octave hauptsächlich gegründet. Diese Lu werden in tiefe, mittlere und höhere getheilt und geben durch ihre Anwendung auf die 7 Töne der Octave eine Reihe von 84 verschiedenen Modulationen oder Tonarten. Die Chinesen ziehen die Blasinstrumente den Saiteninstrumenten vor, weil die letzten der Verstimmung mehr unterworfen, keine fixen Töne zu geben im Stande sind.

Wie bei den Indiern, Aegyptern, Persern und Arabern steht ihr Tonsystem mit dem Laufe der Gestirne und dem Mondsjahre in gleichem Verhältnisse. Sie suchten den Ursprung der Töne durch Zahlen zu bestimmen und zwar nach der arithmetischen Fortschreitung der Einheit zur vielfachen Zahl und theilten die Klänge, wie der Samische Philosoph in vollkommene und unvollkommene, aus deren verschiedenen Verbindung das System aller wohllautenden und dissonirenden Modulationen entspringt.

Die Entwickelung der Tonreihe aus dem Grundton (Choung oder F) geschieht durch quintenweise Fortschreitung von eins bis zur zwölften Zahl, woraus ein Grundsystem von 12 Quinten entsteht.

Diese Zahlenreihe sahen sie als die ersten Tonelemente oder primitive Lu an, und bildeten hieraus durch Reduction eine verengte in unmittelbaren Stufen sich folgende Tonleiter von 5 diatoni-

1) Geschichte der Musik, von D. Burney. Vol. 1. S. 33.

schen Tönen f, g, a, c, d und 2 zur Ergänzung hinzugekommene Töne h, c.

Zur richtigen Bestimmung dieser Töne bedienten sie sich zweier Tonmesser, Lunchun, von welchen in den ältesten Musikschriften der Chinesen, die vielleicht über Pythagoras hinausreichen, die Rede ist; der eine hat 13 Saiten, der andere besteht aus eben so viel Röhren.

Die Chinesen bedienen sich weder der Striche, um den Takt zu bezeichnen, noch andere Charactere für Ton, Schlüssel und Bewegung. Ihre Tonleiter für Instrumentalmusik ist sehr unvollkommen; ihre Militärmusik den Europäern widerlich, ja abscheulich, wie ihre Theaterorchester. Die englischen Officiere, die mit Lord Makardney in China waren, verglichen diese den Miſstönen, die man auf den geräuschvollen Jahrmarkt Bartholomew höre, und Ellis sagt: 1000 Petarden und rauhe Trompeten auf einmal gehört, geben die beste Idee von chinesischer Militärmusik.

Die Chinesen zeigten die gröſste Gleichgültigkeit, als sie das Musikcorps des Lord Makardney spielen hörten, sie äuſserten nur, daſs sie nicht für chinesische Ohren wäre. In diesen, wie in andern Fällen folgen sie dem Beispiele ihrer Voreltern; denn P. Amiot und Semedo sprechen schon von ihrer Verachtung europäischer Musik. Der erste spielte ihnen die besten Stücke von Rameau aus den Wilden und Cyclopen vor, und war höchst erstaunt über den geringen Effect seines Spiels auf die Zuhörer. Indessen schienen sie doch vom Zweck der Musik richtige Begriffe zu haben; denn einer von ihnen sagte: „unsere Melodie geht durch das Ohr in das Herz; wir fühlen und verstehen sie;

wir empfinden und begreifen aber eure Musik nicht; sie rührt uns nicht.“ Der P. Amiot fügt hinzu: „Musik ist Sprache des Gefühls, jede unserer Neigungen oder Leidenschaften haben ihren passenden Ton und eigenen Ausdruck; folglich muſs Musik, um gut zu seyn, mit der Leidenschaft übereinstimmen, die sie ausdrücken will.“ Die jetzigen Chinesen haben noch, wie ihre Vorfahren im siebenzehnten Jahrhundert dieselbe Meinung von den Vorzügen ihrer Musik vor der europäischen, und als die Engländer von dem Makardneyschen Gefolge bei den ersten Tönen des chinesischen Orchesters aus dem Theater sich entfernten, waren sie eben so verwundert, als wir es seyn würden, sähen wir einen Menschen bei dem Spiel eines Virtuosen oder dem Gesang einer berühmten Sängerin unempfindlich bleiben [1]).

Die Meinung des Sir Georg Staunton über die chinesische Musik scheint ihr viel günstiger, als die des M. Ellis und die der Mehrzahl seiner Gefährten. Er gibt an, die Chinesen hätten eine groſse Mannichfaltigkeit von Instrumenten, immer nach gleichem Grundsatz gemacht, und dazu bestimmt, eben solche Wirkung wie die musikalischen Instrumente der Europäer hervorzubringen. In Zhe-Hol, fügt er hinzu, wissen die Sänger ihre Stimmen so zu halten, daſs man von weitem eine Harmonika zu hören glaubt und die Vornehmsten der Ambassade

1) Was in unsern Augen die besten Gesänge sind, wird doch für ein daran nicht gewöhntes Ohr wenig Rührendes haben; es ist eine Sprache, deren Wörterbuch man haben muſs. J. J. Rousseau, Versuch über den Ursprung der Sprachen. Cap. 14. der Harmonie.

wurden durch die Anfführung dieses Musikstücks sehr ergötzt.

Bei chinesischen Dramen ist Mnsik etwas Wesentliches. — Bischof Hurd bemerkte an den Gesängen, die einen Theil der Betübnngen der Chinesen ausmachten, eine merkwürdige Aehnlichkeit mit denen der Griechen, auch einige mit den Chören der Alten [1]).

Alle ihre Dichtung beschränkt sich auf eine Art abgemessenes Recitativ. Bei ihren Dramen und sonstigen theatralischen Darstellungen gebrauchen sie nicht blos Musik, um zu vergnügen, sondern die Musik wird auch von dem Dichter gebraucht, um der Sprache den Ausdruck, die nöthige Kraft zu geben [2]), wenn er die Leidenschaften steigern und die gewünschte Wirkung erreichen will.

Georg Staunton berichtet, daſs zu Tupon, in Chochinchina die Gesandtschaft der Vorstellung einer historischen Oper beiwohnte, in welcher Recitative, Arien und Chöre so regelmäſsig als in einer italienischen Oper waren und wo sie die Actricen und Sänger sehr erträglich gefunden hätten.

Was die gebräuchlichen Instrumente der Chinesen betrifft, so müssen wir dem, was P. Semedo und der D. Careri sagen, daſs ihr ältestes Instrument der Bisen ist, Glauben beimessen. Es hat die Form eines Eies mit 5 Löchern, auſserdem zu dem Ansatz drei unten und zwei oben. P. Amiot will Spuren von diesem Instrument bis 3,000 Jahr vor Christi Geburt gefunden haben. Mit vielen Lobeserhebungen gedenkt er des Kin und Ké und

1) Ueber practische Nachbildung. (Rede Bischof Hurds).

2) Reisen nach China, von Timbowsky.

meint, daſs kein Europäisches Instrument diesem könne vorgezogen werden. Beide sind mit Saiten bezogen; das erste mit 7, das zweite mit 25, die alle von gedrehter Seide gemacht sind.

Bei dem Abbé Arnault in Paris will Burney ein diesem gehöriges Instrument, was keine halben Töne hatte und eine Art Sticcado gewesen sey, aus Holzstäben von verschiedener Länge bestehend, gesehen haben, deren Klang rein wie Metall gewesen sey. Sie wären quer über eine hohle Vase in der Form eines Schiffbauches angebracht gewesen. Der Umfang dieses Instruments habe 2 Octaven enthalten. — Die Chinesen haben eine Masse verschiedener Instrumente und die Frauen spielen gewisse Blasinstrumente, wie Flöte oder Flageolet. Das Instrument, was die Männer hochschätzen, gleicht einigermaſsen unserer Guitarre.

Ihre Kirchenmusik besteht gewöhnlich aus Pauken und Glocken von allen Gröſsen. Sie haben noch ein Instrument, Kin genannt, das aus Steinstückchen in der Form eines Winkelmaſses besteht. Die Steine hängen an der Seite dieses Holzrahmens und werden mit einem runden Kolben, einem Gong [1]) ähnlich, der ein anderes chinesisches Instrument ist, geschlagen. Sie haben verschiedene Arten Flöten und mehrere Saiteninstrumente, wie Laute und Guitarre, deren Körper gewöhnlich aus Flaschen- oder andern Kürbis besteht. Der Ching scheint dem Ohre eines Europäers das angenehmste. Ein Kürbis oder Bambus machen seinen Untertheil aus und die Röhren, aus denen es besteht, sind so geord-

1) In Calcutta heiſsen auch Gongs metallne Vasen, die als Schlaginstrumente benutzt werden.

net, daſs sie eine Reihe Orgelpfeifen geben. Es sind 13 bis 19 Röhren, die ansprechen, wenn man hineinbläſst, daſs der Ton nach Belieben gehalten werden kann.

Ein Rohr spricht nur an, wenn man es bedeckt hat und man kann daher so viele Töne hervorbringen, als man Röhren mit den Fingern schlieſsen kann. Auf diese Art kann man auf einem einzigen solchen Instrumente Duette spielen, die wenn es gut gestimmt ist, selbst das delicateste Ohr ergötzen werden. Die Töne sind viel sanfter und weicher, als bei irgend einem unserer Blasinstrumente. Sein Ton ist nicht stark genug für Concert oder Theater; aber in einem kleinen Zimmer würde es in der Hand eines geschickten Musikers gewiſs eine sehr angenehme Wirkung hervorbringen. Taf. 1 ist die Melodie eines chinesischen Lieds zu ersehen.

Beschreibung eines Tanzes der Chinesen, beim Fest der Todtenfeier ihrer Voreltern.

Um den Werth dieses feierlichen Gesangs richtig zu beurtheilen, muſs man sich zuerst zu überzeugen suchen, daſs die Dankbarkeit gegen die Urheber unsres Lebens eine der heiligsten Pflichten des Menschen sey, und, wie die Chinesen sagen, der Mensch sich vorzüglich durch deren Erfüllung von dem Thier unterscheide. Wenn man daher nur einen Theil der Wirkung empfinden will, welche die Chinesen bei einer Musik fühlen, die ihre Verehrung und Dankbarkeit gegen ihre Vorfahren ausdrückt, so muſs man von denselben frommen Gefühlen der Liebe und Anhänglichkeit gegen die,

denen wir nächst Gott unser Daseyn verdanken, erfüllt seyn und so den Saal betreten, der zu diesem feierlichen Feste bestimmt ist.

In dem Vorgemache stehen zuerst die Fahnenträger, um die Ankunft des Kaisers zu verkünden. Ferner sieht man die vorzüglichsten Glocken und Trommeln, die Gardeofficiere und Tonkünstler (alle symmetrisch geordnet) unbeweglich still stehen. Im Eingang des Saals erblickt man diejenigen, welche den Cheng und King spielen und andere Musiker ebenfalls symmetrisch geordnet. — Gegen die Mitte des Saals stehen die Tänzer gleichförmig gekleidet und die musikalischen Instrumente in der Hand haltend. Näher gegen das Ende hin stehen die Tonkünstler des Kin und Che, dann diejenigen, welche die Trommel Po-fu schlagen und die Sänger.

Am Ende des Saals erblickt man die Abbildungen der Verstorbenen oder auch blos einfache Tafeln, worauf ihre Namen geschrieben sind, vom Urvater des herrschenden kaiserlichen Stammes, bis zum Vater des jetzigen Beherrschers. Vor diesen Abbildungen steht ein Tisch, worauf alle Opfergefäſse und Opfer befindlich sind. — Indem das Auge sich an diesem herrlichen Anblick weidet und das Herz von süſsen Empfindungen erfüllt ist, tönt auf einmal das Zeichen, daſs der Sohn des Himmels, der Kaiser, erscheine. Das tiefe Schweigen, das auf dieses Signal folgt, der feierlich majestätische Gang des Kaisers, der sich dem Opfertisch nähert, erfüllt die Zuschauer mit heiliger Ehrfurcht, besonders durch den Gedanken, daſs (wie die Chinesen überzeugt sind) die Vorväter vom Himmel herabsteigen, um die Opfer zu empfangen, die man ihnen

darbringt. — Wenn nun bei der Ankunft des Kaisers die festliche Hymne angestimmt wird, so ist es begreiflich, daſs ihre feierlichen Töne eines Jeden Seele rühren und in seinem Herzen die süſsesten Gefühle erwecken. Auf diese Weise wirkte auch die Musik so mächtig und bezaubernd bei den alten Völkern, indessen die unsrige mit all ihrer Harmonie kaum in die Seele dringt. Nach dieser Hymne kehrt der Kaiser mit seinen Ministern und seinem ganzen Gefolge in der nämlichen Ordnung, wie er in den Saal eintrat, wieder zurück. Die Musik fährt so lange fort, bis der Kaiser in seinem Wohnzimmer ist.

Die Tänzer mischen sich in dieses Fest, und tragen das ihrige bei, dasselbe durch ihre ausdrucksvolle Pantomimen noch feierlicher zu machen. Man stelle sich aber darunter keine Springer oder gewöhnliche Tänzer vor — es sind ernsthafte innig-gerührte Menschen, die durch Blicke und Gebärden, den Geist des Festes sowohl, als die inneren Gefühle dem Zuhörer auszudrüken suchen.

Aus Dalbergs Uebersetzung des Aufsatzes über Musik der Indier von William Jones.

Barrow hat in der Beschreibung seiner Reise nach China mehr Proben chinesischer Musik geliefert, als Jones, ist aber ganz gegen diese eingenommen und findet sie lärmend und ausdrukslos. Er behauptet sogar, keins ihrer vielen Instrumente sey einem europäischen Ohr erträglich. Nach ihm singen wenige Chinesen mit Ausdruck; er will nur einen gehört haben, der mit Empfindung gesungen hätte.

VI. Capitel.

Morgenländische Musik. Musik der Perser und der Türken [1]).

Wie es in der Vorzeit mit der Musik bei den Persern stand, ist aus Mangel an Belegen eine schwer zu lösende Aufgabe. Man hat jedoch Gründe dafür, daſs die Musik ausgebreitet war und vor der Eroberung dieses Landstrichs durch die Mahomedaner in dem 7ten Jahrhunderte auf einer höheren Stufe stand, als seit dieser Zeit der Fall ist [2]).

Eine Folge dieses Ereignisses war die Vernichtung alles dessen, was Kunst und Literatur bei den Persern betraf. Haji Khalpa sagt, als die Muselmänner Persien eroberten, habe Saad, der Sohn Abu Wakbas an Omar, den zweiten Califen nach Mahomed, geschrieben, und sich erboten, ihm eine Anzahl Bücher zu senden; aber Omar habe sie, als glaubensgefährlich, zu vernichten anbefohlen. Sie wurden, nach Abu Khaldun, Alle verbrannt und so gingen Wissenschaft und Künste bei den Persern verloren (643 unserer Zeitrechnung) [3]). Der Befehl Omars wurde so genau befolgt, daſs nur eine einzige Handschrift, die Musik betrifft und un-

1) Das musikalische System der Perser und Türken ist dasselbe, was die Araber haben, auch ihre Instrumente sind nur durch kleine Abänderungen von den arabischen verschieden.

2) Aus einem arabischen Manuscripte über Musik erhellt, daſs sie vor Einführung des Ismaelismus in vielen Reichen, namentlich auch in Persien in hohem Flor war, wo Kosroes die Kunst sehr begünstigte.

3) Ein Brief William Erskines an S. John Malcolm über die heiligen Bücher und über Religion der Perser befindet sich in den philosophischen Abhandlungen der literar. Gesellschaft in Bombai. II. 307.

ter dem Titel „Hela Imaeli“ in persischer Sprache geschrieben ist, erhalten wurde. Der Geschichte Schach Nadirs von Fraser ist ein Verzeichniſs von Manuscripten beigefügt, worin dieses mit aufgeführt steht. Die dritte Abtheilung dieses Werks handelt von musikalischen Instrumenten; da aber kein Datum angegeben ist, so weiſs man nicht, welches Zeitalter er meint, und muſs anderen Wegweisern in den Forschungen über persische Musik folgen.

Durch Giemshid oder Ciamschid soll die Vocal- und Instrumentalmusik in Persien eingeführt worden seyn. Es war dieses der 5te Herrscher aus der ersten Dynastie.

Nizani, ein persischer Schriftsteller, den M. Jones anführt, lobt ihre alte Musik gar sehr. Er ist in seiner Beschreibung ganz entzückt von den musikalischen Festen in Parviz vom Jahr 590. Parviz war damals ein persisches Königreich.

Jones sagt, daſs die Perser 84 Moden hatten, die sie nach einer Localidee in 14 Räume, 24 Gemächer und 48 Winkel theilten [1]). Die Haupttonarten sind wie bei den Griechen nach den verschiedenen Gegenden und Städten benannt; z. B. die von Ispahan, Frak, Hejaz u. s. w. Jones zweifelt, ob diese Moden, eine Reihe von Tönen seyen, die sich wieder in richtigem Verhältniſs zu einer Grundnote auflösen, wie die unsrigen, oder nur besondere Melodieen sind? Urtheilt man nach der Weichheit der persischen Mundart und ihrer Weise, die Worte stark zu betonen und der Anmuthigkeit ihrer

---

1) In den Werken William Jones ist von dem musikalischen Modus der Hindus, Th. 4. S. 178 die Rede.

Gesänge, denen diese Worte untergelegt sind, so zeigt sich, daſs dieses Volk natürliche und rührende Melodieen und wirklich Musik besitzt; aber es gibt doch nur eine undeutliche Idee von der Theorie dieser erhabenen Kunst, wie sie bei ihnen ist.

Tangoin liefert in der Beschreibung seiner Reise nach Persien auch Nachrichten von dortigen Leichenfeierlichkeiten: die Musik spielt dabei eine wichtige Rolle. Sie nennen diese Tazies oder Trostlosigkeit und werden zu Ehren der Märtyrer Iman Hassan und Hussain, Alis Sohn, gehalten. Es ist schwer, die Beschreibung eines solchen Festes zu geben, selbst wenn man es gesehen hat. Der Zweck der Tazies ist, dem Volke das Andenken der beiden Märtyrer zu erhalten, die bei Kerbel in einer Hauptschlacht gegen den falschen Califen Nezide umkamen. Diese Feste beginnen den ersten Tag des Murazzan. Alle Moscheen sind an diesem Trauertage schwarz ausgeschlagen, die öffentlichen Plätze und Eingänge mit breiten Planen bedeckt; in abwechselnden Räumen stehen Altäre mit Blumenvasen, kleinen Glocken und Waffen aller Art; die Mollahs singen von ihren Kanzeln in düsterm Tone heilige Hymnen und Klaglieder und die Anwesenden weinen und seufzen. An diesem auſserordentlichen Feste sieht man 4 groſse Moscheen, die durch mehr als 400 Menschen getragen werden. Beide sind mit Spiegeln verziert und mit kleinen Minarets (Thürmen) versehen. Kinder, die auf den Gallerien stehen, singen heilige Hymnen, durch deren liebliche Harmonie die Zuhörer Entschädigung nach dem frühern Klaggeschrei finden. Der nämliche Schriftsteller spricht von der eigentlichen Musik in Persien in folgenden Aus-

drücken: die Musik hat viel Reiz für die Perser; aber sie ist wie alle Künste dort noch in der Kindheit. Ihre Musik ist viel sanfter, als die türkische und der Gesang der Perser, in Begleitung sogenannter Fiovituren (Verzierungen) weniger eintönig, als der türkische.

Der Nei, eine Art Flöte hat etwas Melodisches, wenn er von einem guten Musikus gespielt wird, und hat gar nicht den einschläfernden Ton ihrer Saiteninstrumente. Was aber ihre Militärmusik betrifft, so ist es unmöglich etwas barbarischeres, als die persische zu finden. Man stelle sich den Schall einer groſsen Zahl acht bis zehn Fuſs langer Trompeten vor, in die man hinabbläst, daſs der Athem ausgehen möchte; hierzu Trommeln und Pauken, so hat man eine Idee von dem schrecklichen Lärme, den man täglich vor dem Pallast des Königs hört und der in der ganzen Stadt widerhallt. Diese militärischen Concerte auf den Thürmen aufführen zu lassen, ist ein Vorrecht des Königs und seiner Familie; alle Morgen vor Aufgang der Sonne und Abends vor ihrem Niedergange findet diese Musik Statt.

Die Kurden, die einen Theil des persischen Militärs ausmachen, haben Musiker, die an den Pferdesätteln kleine Trommeln hängen haben und eine Art Clarinette von rauhem, schneidenden Tone bei sich führen [1]). Eine Vignette in dem Werke Tangoins stellt das Innere eines Harems vor: in der Mitte einer Gruppe von 6 Frauen, sieht man zwei, die der Sultanin vorspielen; die eine hat eine Art Tambourine, die andere hat eine Guitarre. Dieses

1) Kotzebue, Beschreibung seiner Reise mit der russischen Gesandtschaft nach Persien im Jahr 1817, S. 156.

ist um deswillen merkwürdig, weil Porter, in dem Harem des Schachs nicht ein musikalisches Instrument gesehen haben will.

Bei Hochzeitfesten behauptet die Musik ihr Vorrecht und macht einen Theil der Ceremonie aus.

Porter erzählt, die junge Braut werde durch ihre Verwandten und Freunde am Tage ihrer Hochzeit nach ihrer neuen Wohnung geführt; während dem sollen die weiblichen Freunde und Verwandten des Bräutigams darin versammelt seyn und sobald die männlichen Familienglieder auch vereinigt sind, beginne das Fest mit Trommeln und andern Instrumenten.

Von Kotzebue führt in der schon erwähnten Reisebeschreibung der russischen Gesandtschaft an: „Als der Gesandte nach Erivan kam, präsentirten die Truppen das Gewehr, die Tamboure rührten die Trommeln und die Pfeifer spielten das englische Volkslied „God save de King.“ Derselbe beschreibt auch ein zu Ehren der Gesandten und seines Gefolges gegebenes Fest: die Musik bestand aus einer Guitarre, einer Art Viole mit drei Saiten, zwei Tambourinen und einem Sänger. Dieser schien bei seinen schrecklichen Geberden das Opfer heftiger Verzuckungen zu seyn. Die Musiker spielten nicht übel; das Ganze war aber nichts mehr und nichts weniger als ein Katzenconert. Drei schöne Knaben schlugen mit metallenen Castagnetten zu den Tänzen den Tact.“

John Malcolm bemerkt in seiner Geschichte von Persien: „die Perser sehen zwar Musik als eine Wissenschaft an, machen aber darin keine Fortschritte.“ Sie haben eine Tonleiter und verschiedene Melodieen, die sie ihren Liedern unterlegen,

je nachdem sie pathetisch, üppig, lustig oder kriegerisch sind.

Da sie verschiedene Instrumente haben, so begleiten sie, bald mit diesem, bald mit jenem ihren Gesang; sie können sich aber nicht rühmen, in der musikalischen Kunst weiter als die Indier zn seyn, von denen sie das, was sie wissen, nur entlehnt zu haben scheinen. Ihre Arien sind mitunter angenehm; nur sind sie zu eintönig und es fehlt ihnen Mannichfaltigkeit des Ausdruckes, was das Reizendste der Musik ist.

Wenn diese einzelnen Angaben über persische Musik gegründet sind, so hat sie keinen hohen Grad von Vollkommenheit erreicht und kann bei ihrer Eintönigkeit und Mangel an Abwechselung nur mittelmäſsig genannt werden.

Die vornehmsten Instrumente der Perser sind schon beschrieben worden; man hat aber auch Ursache zu glauben, daſs früher bei den Persern die Harfe im Gebrauch war, ob sie es gleich jetzt nicht mehr ist.

In der Nähe von Kurmansha, zehen Tagereisen nordöstlich von Bagdad, sieht man auf einem Triumphbogen, unter Ueberresten von Bildhauerarbeit, ein Fahrzeng mit mehren Frauen, die Harfe spielen. Der Major O'Niel hat eine Zeichnung und Beschreibung davon geliefert, gibt jedoch an, er glaube mit Grund annehmen zu können, daſs die jetzigen Perser kein der Harfe ähnliches Instrument besäſsen und daſs er keine Nachweisung darüber gefunden habe, zu welcher Zeit dieses Denkmal errichtet worden seyn möge.

Folgende Stelle des Gedichts Mirah-i-Iskhandir von Amir Khosrou (einem persischen Dich-

ter, der 1315 lebte) gibt einen andern Beweis, daſs die Harfe früher in Persien üblich war: „der Harfe „sanfter Ton stieg auf zum Himmel und aus der „Flasche strömt rubinenroth die Welle, des Him„mels Engel lockt der Laute süſser Ton, Orgel „und Dulcimer verbreiten unendlichen Reiz durch „ihren entzückenden Klang."

Es scheint nach einer Nachricht des Herrn von Hüssard, eines groſsen Musikfreundes, der eine diplomatische Stelle in Persien hatte, daſs die dortigen Derrwische im Chor singen. An gewissen Tagen vereinigen sie sich unter Anführung ihrer Obern und tanzen bei dem Klange der Trommel und Flöte, indem sie sich stets um sich selbst mit wunderbarer Geschwindigkeit drehen. Es gibt mehr dergleichen fanatische Secten; unter ihnen beschäftigen sich vorzüglich Mewliach oder Mewlewi mit Musik. Sie verlassen oft ihren Aufenthaltsort, um den Heeren auf ihren Märschen zu folgen, wobei sie zu Ehren der Anführer Verse singen und sich mit Trommel und Flöte accompagniren.

Die Chorgesänge, die Herr von Hüssard zu hören Gelegenheit hatte, wurde von dieser Derrwischsecte gesungen. Es gibt der Chöre verschiedene Art: „Einige derselben, sagt er, gleichen den „ursprünglichen Kirchengesängen; andere denen „jetzt üblichen. Ihre Melodieen haben im Allge„meinen viel Originelles. Sie sind voller Ausdruck „und dem Sinne des Textes entsprechend. Einige „sind voller Anmuth und leidenschaftlich, andere „majestätisch und erhaben. Endlich gibt es auch „sehr lustige Melodieen, ganz characteristisch für „die eigenthümliche Art von Tänzen, welche bei die„sem Volke üblich sind. Ihre Arien sind kurz und

„vortrefflich in ihren verschiedenen Gattungen. Der „Wechsel im Tact hat mitunter Einiges, was der „französischen dramatischen Musik gleicht; er be- „leidigt nie das Ohr und findet immer nur am „passenden Orte Statt. Der Umfang ihrer Lieder „erstreckt sich nicht über 1½ Octaven, von c zu f, „und wenn sie nach Umständen einen Tonübergang „machen wollen, so finden sie ihn in allen Stimmen [1]).

Die türkische Musik stammt von der persischen her. Vor der Regierung Amuraths war diese Kunst unbekannt, und wurde nicht getrieben. Als dieser Fürst Bagdad eroberte, befahl er die Niedermetzelung aller Perser; aber ein Harfenist, Sachculi mit Namen, spielte ihm ein so rührendes, sanftes Lied vor, daſs er den grausamen Befehl zurücknahm. Der Harfenist wurde mit vier andern nach Constantinopel gebracht und durch diese wurden nun die Türken mit der Musik bekannt. Unter der Regierung Mahomet IV. machte die Musik groſse Fortschritte, durch die Bemühung des Osmann Effendi, der als ein geschickter Musikus seine Kunst lehrte und viele Schüler bildete. Der Prinz Cantemir war der Allererste, der türkische Melodieen aufsetzte. Er widmete einen Band solcher Melodieen Achmet II.; sie sind aber jetzt sehr selten geworden.

Die Türken schätzen dieses Werk wohl, benutzen es aber wenig. Sie componiren und spielen aus dem Gedächtniſs und haben nichts von der musikalischen Schreibekunst des Prinzen Cantemir beibehalten. Indeſs haben sie doch ein musikalisches System und ihre Musik hat alle Mensuren

1) Siehe Harmonicon, Th. 1, S. 186.

und Töne der unsrigen; ja sie haben sogar Vierteltöne, wodurch sie mehr Modulation darin haben, folglich auch mehr Melodie. Unter den höheren Ständen ist Musik ein wesentlicher Theil der Erziehung. Der Sultan hat in Constantinopel ein zahlreiches Corps der besten Musiker. Sie spielen im Einklang und in Octaven und die Aufführung einer solchen Musik, ob ihr gleich Harmonie im musikalischen Sinne des Worts abgeht, macht doch einen auffallenden kriegerischen Effect.

Die Instrumente der Türken sind: 1) der Keman, 2) der Ajakli-keman, 3) der Sine-keman, 3 Instrumente, die zu den Violen gehören und der Baſsviole oder Viole d'amour gleichen [1]); 4) der Rebab, ein Instrument mit zwei Saiten, das mit einem Bogen gespielt wird. Er hat eine kugelförmige Gestalt, ist jedoch nicht sehr im Gebrauch; 5) der Tanbour, ein Instrument mit acht Saiten uud einem langen Halse, auf welchem die Tonleiter angegeben ist. Er wird mit einem biegsamen Plättchen von Schildkrot gespielt; 6) der Nai, Flöte aus Schilfrohr verfertigt; ein Lieblingsinstrument der höhern Stände; 7) der Ghiriſs, eine Art kleiner oder Octavflöte; 8) der Meskal, der dem Syrinx gleicht. Er besteht aus 23 Rohrstücken von ungleicher Länge, die drei verschiedene Töne angeben, je nachdem man hineinbläst; 9) der Santir oder Psalterion, dem unsrigen ziemlich gleich; 10) der Quanon, auch

1) Die hier genannten Instrumente sind die nämlichen, welche die Araber unter dem Namen Kemangeh-rumy, Kemangeh-a-guz und Kehmangeh-farkh nennen; eine Art Violen. Die Tanbours sind Mandolinen, die eben so wie der Santir und der Quanon bei den Arabern gebräuchlich sind.

eine Art Psalterion, mit Saiten von Katzendarm bezogen. Die Damen spielen ihn in dem Serail mit Stäbchen von Schildkrot. Die Türken haben auch noch besondere Militärinstrumente, nämlich: 1) den Zurna; 2) den Kabazurna, groſse und kleine Oboe; 3) den Boru, eine zinnerne Trompete; 4) den Zil oder Cimbel (Pauke); 5) den Daul oder die groſse Trommel; 6) den Kios, groſse kupferne Trommel; 7) den Triangel und endlich ein Instrument, das aus mehreren Glöckchen besteht, die an einem Kreuze hängen, das auf einem sechs Fuſs hohen Stabe befestigt ist.

Instrumente dieser Art wird der Leser wohl bei Militärmusiken gesehen haben.

Unter den Blasinstrumenten ist bei den Türken noch eine Flöte, Namens Solamanin bemerklich. Sie ist an beiden Seiten offen, ohne eine Art von Mundstück zu haben, so, daſs es schwer ist, einen Ton darauf hervorzubringen.

Die Derwische von der Merlarisecte spielen vorzüglich gut darauf. Es ist dieses Instrument aus Schilfrohr oder aus dünnem Holze verfertigt. Sie haben noch den Sumara, eine Art Doppelflöte; man spielt auf dem ersten Rohr die Arie und bedient sich des andern Rohrs als Baſs [1]).

Die Tänze der Derwische in der Türkei, die in vielen Stücken den erwähnten persischen Derwischen gleichen, sind oft von Reisenden abgemalt worden; aber keiner hat eine so lebendige Darstel-

---

1) Hier ist nicht der Baſs im harmonischen Sinne, sondern nur ein solcher Schnurrton, wie bei der Sackpfeife zu verstehen.

lung geliefert, als **Farlane** in dem Anhange seines schönen Werks: „Constantinopel 1828. Die „Musik, nach welcher diese Derwische sich herum„winden, besteht aus Tamburinen, kleinen Trom„meln und türkischen Flöten. Die Feierlichkeit „beginnt mit Gebet; hierauf singen die Derwische „eine Art Lied und drehen sich nach dessen Tact; „nach und nach wird nun ihre Bewegung immer „rascher, bis sie sich endlich zwölf oder funfzehn „Minuten lang wie ein Wirbel drehen, fortwährend „durch den gellenden Ton des Chors accompag„nirt. Nach einer kleinen Pause fangen sie einen „zweiten und dann einen dritten Tanz an, wo mög„lich noch schneller und wilder als die vorherigen „Tänze. Das Rufen Allah il allah, la illa il allah, „tönt auch noch stärker und schneidender als frü„her. Der Gang dieser Musik, sagt **Farlane**, „der ihn in Pera mit ansahe, ist sehr munter und „aufregend. Der Flötenton war auch stärker und „lebhafter, die kleinen orientalischen Trommeln und „Tamburinen weit betäubender; die Tänzer dreh„ten sich fort und bezeichneten ihre Bahn durch „ihren Schweiſs, der in groſsen Tropfen auf den „Boden fiel. Die Augen der Zuschauer glänzten „vor Wonne; die Unbeweglichkeit ihrer Züge und „ihre Gestalt war verschwunden; sie schienen wie „electrisirt und gaben einen Begriff von den Wun„dern, welche die Musik der Alten bewirkte. Das „schnelle Herumdorlen vor ihren Augen und die „mysteriöse aber wirklich Statt findende Verbin„dung der Töne und der Bewegung erhöhete den „Eindruck der Musik auf diese Versammlung noch „mehr. Der Dom lebte und hallte von den An„strengungen der Musiker wieder; selbst meinen

„Augen schien sich Alles mit diesen ausgelassenen „Tänzern umzudrehen.“

VII. Capitel.

Morgenländische Musik. Musik der Araber.

Wie alle morgenländischen Völker, können auch die Araber ein hohes Alterthum in Anspruch nehmen; aber man kennt weder die Geschichte ihres Ursprungs, noch ihre Sitten; man weiſs nur, daſs sie von jeher ein irrendes Leben geführt haben, immer unter Waffen gegen Andere, die sich auch stets bereit halten muſsten, ihren Angriffen zu begegnen. Durch das, was man hat auffinden können, geht hervor, daſs die Araber der Wüste in einer weit zurückgehenden Zeit schon musikalische Instrumente, auch Namen für ihre Noten hatten und für Melodie viel Sinn äuſserten. Ihre Lauten und Flöten mögen einfach gewesen seyn; denn nach der Meinung William Jones war ihre Musik nur ein natürliches Recitativ, wornach sie ihre Trauerverse sprachen.

Folgender Abriſs von der Entstehung und von dem Fortschreiten der Musik in Arabien ist aus einem orientalischen Werke entlehnt.

Vor der Einführung des Islams zeichneten sich die Araber schon in der Dichtkunst und dadurch aus, daſs sie gleich aus dem Stegreif Verse machten [1]). Andere Künste waren ihnen noch fast ganz

1) Dom Calmet sagt: die Araber trieben vor Mahomets Zeit, der 634 starb, Dichtkunst und 200 Jahr wurden diese Gedichte gesungen.

unbekannt; sie bildeten zu der Zeit nur herumziehende Stämme, wenig geneigt, zu einer, höherer Bildung angehörigem, Kunstpflege. Ihre Musik und ihr Gesang war nichts weiter, als ein Schreien, wodurch sie ihre Kameele aufregten; und die Kunst ihrer Sänger, Hadis genannt, d. h. Jäger, bestand in wilden Betonungen, die den rohen Willen dieser Hirten ausdrückten.

Als die mahomedanische Religion die Sitten der Beduinen milderte und sie als Eroberer auftraten, verachteten sie Alles, was nicht unmittelbar mit dem Koran und seinen Geboten übereinstimmte. Musik und Pantomime waren bei ihnen noch nicht allgemein und sie kannten nur noch die Lieder aus der Wüste; sobald aber Persiens und Griechenlands Schätze sich ihnen öffneten, bekamen sie auch Sinn für Lebensreize und Vergnügungen. Nun reisten griechische und persische Musiker nach Mekka und begaben sich bei Arabern im Dienst, die sie mit Entzücken aufnahmen. Es machten sich arabische und persische Sänger berühmt, nämlich: Mechut von Persan, Tawis Saib-Halthir, der Lehrer Abdallahs, Sohn Djafers, und die persische Musik wurde bei den Arabern heimisch. Moid-ebn-cherih und andere berühmte Musiker vervollkommten nun die Singekunst so, daſs diese nach und nach zu dem Grad von Vollkommenheit gelangte, den ihr musikalisches System gestattete.

Unter den Abbassiden war Bagdad der Mittelpunkt guter Musik [1]).

1) J. G. I. Jackson hat eine Abhandlung über arabische Musik aus den Werken Abdallahs ben Khaledune, die in der Bibliothek zu Paris befindlich ist, übersetzt. Nr. 5 der Noten ist ein arabisches Musikstück.

Zu dieser Zeit wurde für die Tänzer eine eigne Tracht ausgesonnen, Castagnetten kamen in Gebrauch, auch mehre Arten Tänze, die besondere Schritte und Musik hatten; Pantomimen wurden nun componirt, und diese Kleidung, Instrumente, Tänze und Pantomimen verbreiteten sich mehr und mehr in allen Gegenden, die mit Arabien in Verbindung kamen.

Der Name Haroun al Raschid ist durch die Tausend und eine Nacht allgemein bekannt; dieser Kalife, der im Jahr 786 — 809 regierte, war ein groſser Musikliebhaber, und sein Freund und Vertrauter ein berühmter Flötenspieler. Die componirten Lieder Abou-Giafars, von dem Stamme der Abbassiden, sind noch ein Vergnügen der Araber, und der Musik Abou-Nasar-Mahomet al Farabi miſst man wunderbare Wirkung bei. Man nannte ihn den arabischen Orpheus.

Nach einer Sammlung arabischer Handschriften in dem brittischen Museum, scheint es, daſs er vor dem Jahr 1060 einen unvollkommenen Begriff von Harmonie hatte.

In der *Encyclopèdie mèthodique* ist ein Artikel aus den „Proben neuerer Musik der Araber von M. de Laborte" beinahe ganz enthalten; doch wird der Leser desselben für seine Mühe wenig Entschädigung finden, da er nichts enthält, was unser eignes Musiksystem verbessern könnte.

Das arabische Musiksystem besteht aus [1]) Vierteltönen des enharmonischen Klangeschlechts; und

---

1) Es sind keine Viertel-, sondern Dritteltöne, aus denen das am meisten übliche musikalische System der Araber besteht

Ginguené, Verfasser des Aufſatzes in der *Encyclopédie* sagt, daſs die Araber, gleich andern orientalischen Völkern, nie von einem Tone zu einem andern Ton herunter oder hinauf gingen, so weit auch die Entfernung von einander sey, ohne alle Intervallen zu durchlaufen. Dieses stete, sanfte Auf- und Abschweben, dieses Hingleiten der Stimmen, die uns unerträglich sind, machen in ihrer Musik für sie eben das Angenehme aus. Sie haben keine Kenntniſs von Harmonie, sagt **Ginguené** weiter, und in ihren Concerts werden alle Partieen *unisono* oder in Octaven auf Saiteninstrumenten gespielt. Zuweilen streichen sie auf einmal alle Saiten, um die Wirkung zu erhöhen, d. h. um mehr Lärm zu erregen. Man kann sich denken, was dieses für abscheuliche Accorde gibt; aber ihre Unwissenheit in der Harmonie macht ihr Ohr unempfindlich für diese Miſstöne. Sie haben hauptsäch-

---

Villoteau führt in seinem Werk „Gegenw. Zustand der Musik in Aegypten etc.“ Cap. 1. Art. 5 an: Es scheint das musikalische System der Araber sich nicht in gleicher Form erhalten zu haben, und daſs die Schriftsteller nicht übereinstimmen, worin es bestehe: einige theilen die Octaven in ganze, halbe und Vierteltöne, wodurch sie 24 verschiedene Töne in ihrer Tonleiter erhalten, Andere theilen sie in ganze Töne und Dritteltöne, und haben 18 Töne in der Scale; wieder Andere setzen halbe Vierteltöne hinzu, was 48 Töne erzeugt; endlich nehmen welche auch im Ganzen 40 Töne an; durchgängig wurde aber nach Dritteltönen getheilt, und es ergibt sich daraus, daſs diese 40 Töne 2⅓ Octaven und ⅓ Ton nach diesem System in Umfang haben, übereinstimmend mit den Tonumfang, wie im arabischen angegeben ist. Ohne eine genaue Erörterung des musikalischen Systems der Araber, was für dieses Werk zu weitläuftig seyn würde, halte ich für besser, es hier nach unserer europäischen Art zu notiren. Taf. 5.

F.

lich Schlaginstrumente, die mit den Fingern oder Nägeln gespielt werden, auch, wie Dr. Burney berichtet, eine Flöte Nai genannt, aus einem Stück Schilfrohr gefertigt, mit kupfernen Mundstück. Nach dem Ton dieses Instruments tanzen die Derwische; zwei oder drei Musiker stehen in der Gallerie, die die Moschee umgibt, der Iman in der Mitte der Derwische: gibt er nun ein Zeichen, so werden die Flöten geblasen und jene drehen sich mit ungemeiner Schnelligkeit um sich selbst herum. Nach einem andern Zeichen des Imans hören die Flöten auf, die Derwische halten mit Tanzen inne, und es bleibt jeder in einer besondern Stellung stehen [1]).

Sie haben noch ein Instrument, den Oùd oder Eoiuid, das der Laute gleicht. Sie messen diesem eine so wunderbare Kraft bei, wie die Griechen der Leier des Amphyon, oder die Chinesen den Kin de Pin-mou-Kai. Ganz ernsthaft versichern sie, jede der vier Saiten dieses Instruments habe eine eigenthümliche Kraft: die erste z. B. gebe ein sicheres Mittel gegen Galle und Verschleimung; die zweite sey vorzüglich gut wider Melancholie und Krämpfe; die dritte gebe jungen Leuten beiderlei Geschlechts Kraft und Gesundheit; und endlich würden sanguinische Temperamente durch die vierte augenblicklich beruhigt; die Macht dieser Saiten hinge aber hauptsächlich von der Tonart ab, in welcher der Musiker spielt. Sie haben ein besonderes pizzicato für jede Handlung der Leidenschaft. Muth, Freimüthigkeit und alle guten Eigenschaften werden durch eine Art, in die Saiten zu

1) In der Encyclopädie von Rees ist ein Artikel über arabische Musik befindlich.

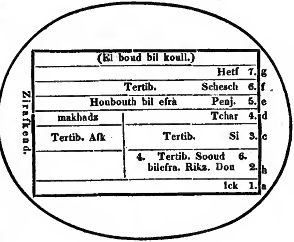
greifen, eingeflöſst; Liebe und Vergnügen auf eine andere; Tanz durch eine dritte; Schlaf und Ruhe durch eine vierte Art. Guinguené sagt am Schlusse: „die Entfernung, die uns von den Ara- „bern trennt, und die Verschiedenheit, die zwischen „unserm Sehen und Empfinden und dem ihrigen „ist, hindert uns an einen richtigen Begriff von „diesen Wirkungen, selbst wenn wir viel von dem „Wunderbaren abstreifen; wir sehen aber doch, „daſs dieses Volk eine andere Empfindungsweise „hat, indem sie ihren Instrumenten so viel Kraft „aneignen.“

Die Araber theilen ihre Mnsik in 2 Theile: den Felif (die Composition) oder Musik in Beziehung anf Melodie, und den Ikaa (Fall der Töne, Cadenzen) oder die Eintheilung der Musik nach dem Tact, die sie blos bei Instrumentalmusik anwenden. Sie haben vier Haupttonarten, woraus sie acht andere ableiten, und auſserdem noch sechs aus den vorigen znsammengesetzte.

In Forkels Geschichte der Musik heiſst es: „Die Araber nennen ihre Musik Ilm el Edwar „oder die Wissenschaft der Cirkel, und schreiben „auch ihre Linien in Cirkel, worin so viel Linien über „einander gezogen sind, als die Melodie Intervallen „enthält. Diese Linien haben noch auſserdem ver- „schiedene Farben, so daſs sie, wenn sie z. B. sie- „ben Töne bezeichnen sollen, die bei den Arabern „alif, be, gim, dal, he, wau, zain genannt „werden und unseren a, h, c, d, e, f, g, entspre- „chen, auch von sieben verschiedenen Farben seyn „müssen.“

Diejenige Note, die den tiefsten Ton bedeutet, nämlich das alif oder unser a, ist grün, die zweite

rosenfarbig, die dritte eine Art von blau, die vierte violet, die fünfte braun, die sechste schwarz, und die siebente hellblau. Die Figur einer solchen arabischen Notenschrift ist folgende:



Dieses ist die Tonweise Zirafkend.

Die Araber pflegen, wie alle Orientalen, bei den Transitionen von einem Intervall zum andern selten diatonisch überzugehen, sondern sie durchlaufen gewöhnlich erst alle chromatische, ja selbst alle enharmonische Zwischenräume [1]). Dieses Beben der Stimme, dieses sanfte Auf- und Ab-

1) So zählen sie von c zu d vier Intervallen; eben so viele von d zu e und zwei von e zu f.

schweben des Tons (das uns Europäern unerträglich seyn würde) ist einer der wesentlichsten Reize des arabischen Gesanges.

Woher kommt aber, daſs: indem wir uns der Enharmonik nur selten und mit der gröſsten Einschränkung bedienen, dieses Klanggeschlecht von den Arabern so häufig und ohne Schwierigkeit ausgeübt wird? Folgende Ursachen scheinen hier vorzüglich zu wirken:

1) Haben die europäischen Sprachen weniger Inflexionen, Accent und Rhythmus, als jene des Orients.

2) Erwäge man im Gegensatz unsres kältern Kunstsinnes die angeborne Reizbarkeit dieser Völker, ihre Wärme im Gefühl, Ausdruck, Gebährden;

3) die Zartheit ihrer Organisation;

4) die vorzügliche Feinheit ihres Gehörorgans;

5) ihr richtiges Gefühl für ächte Schönheit der Musik, die gewiſs weniger in Schwierigkeiten, als im reinen seelenvollen Ausdruck der innern Empfindung liegt. — Erwägt man dies, so wird es begreiflich, wie der zweckmäſsige Gebrauch des chromatisch - enharmonischen Klanggeschlechts von einem fein und richtig fühlenden Tonkünstler vorgetragen, auf zart organisirtes reizbares Volk, alle Zauberkünste hervorbringen kann, welche die Griechen der Enharmonik zuschrieben und diese sanft und belebend nannten. Die Schwierigkeiten der Enharmonik überwinden die Araber leicht, theils weil der Gang ihrer Modulationen nicht so rasch und complicirt als der unserer Gesänge ist, und sie mehr Neigung zu feierlich pathetischen, als zu raschen Gefühlen und Ausdrücken haben, theils auch der Einfachheit ihrer Instrumente halber, die

mit weniger Saiten als die unsrigen bezogen sind. Sie ziehen auch die tiefen langsam vibrirenden Saiten den hohen, leicht erregbaren, schnell klingenden vor; denn wenn unsere Instrumente Töne hören lassen, die 7520 Vibrationen in einer Minute geben; so erzeugen die tiefen Saiten der arabischen Laute nur 30 in demselben Zeitraum und ihre feinsten Saiten haben nicht den 50sten Theil der Schnelligkeit der europäischen. Wenn die leichte Erregbarkeit der rasch klingenden Töne unserer Saiten das Gehör kitzelt und die Bewunderung der Zuhörer erregt; so wecken dagegen die langsamen, durch allmählige Uebergänge sanft gemäſsigten Klänge der arabischen Saiten ein zwar minder heftiges, aber bleibenderes und inniges Gefühl in der Seele.

Es wäre zu wünschen, daſs es über die Tonkunst der Perser und Araber befriedigendere Nachrichten gäbe. Für die Geschichte der Musik wären sie höchst wichtig, indem wir bei diesen Völkern vielleicht auffänden, was wir bei den Griechen vergeblich suchen; nämlich: die praktische Ausübung der reinen, unvermischten Enharmonik und der alten Tonweisen, von denen wir in unserm heutigen Tonsystem keinen Gebrauch mehr machen.

Wenn man diese Art Notenschrift erklären wollte, so würde sie auf deutsch so viel heiſsen, als

1) Man nehme den Ton d.
2) Man falle herunter in's e.
3) Man gehe von da in's f.
4) Und falle wieder durch alle dazwischen liegenden Töne herunter in's h.
5) Man mache eine Pause.
6) Man steige wieder in das c und
7) endige in h.

Die arabische Notirungskunst hat auch ihre Abreviaturen, die aber sämmtlich Beweise ihrer Unvollkommenheit sind. Diese Abreviaturen haben stets mit der Linie, auf welcher sie stehen, einerlei Farbe. So bedeutet Makhadz, die erste Note, Sooud, Erhebung der Stimme, Tertib, Fortschreitung um einen Grad, Sooud lilefra, Erhebung der Stimme mit Geschwindigkeit, Houbouth, Fall, Houbouth bil tertib, allmäliger Fall, Serian, geschwind, Houbouth bil esrâ, geschwinder Fall, Thafr, ein Sprung, Afk, geschwinder Gang, Rikz, letzte Note des Stücks. Eigentliche Noten haben also die Araber nicht, sondern blos solche Zeichen, wodurch auf sehr beschwerliche Weise der Gang einer Melodie nur einigermaſsen angedeutet werden kann. Die arabischen Musiker wissen daher auch alle ihre Melodieen auswendig, und wer die mehrsten weiſs, ist der Geehrteste. Da die Araber übrigens ein gelehrtes Volk, und stets groſse Freunde der Musik waren, wovon die noch übrigen Manuscripte von Avicenna, Alpharabius, Abdulcadir, Aschalahi und Anderen Beweise abgeben können, und doch ihre Notenschrift nicht einmal auf einen mittelmäſsigen Grad von Vollkommenheit bringen konnten: so ist dies ein neuer Beweis, daſs es ungemein viel Mühe und Anstrengung gekostet hat, ehe man auf den richtigen Weg kam, auf welchen die Tonschrift zu finden war. Die Perser, Chinesen und mehrere, sowohl alte, als neuere auſsereuropäische Völker, bei denen man eine Spur von Notenschrift findet, sind Alle nicht weiter, und nicht einmal so weit als die Araber gekommen.

Auſser zwei schon bemerkten Instrumenten haben die Araber den Rebeb, in Gestalt einer Schildkröte, mit einem runden Hals; er hat drei Saiten und wird mit einem Bogen gestrichen; den Tanbour, eine Art Mandoline, mit einem langen Hals; den Douff, der unserer Tambourine gleicht, und den Sandir, unser Psalterium; den Semangeh[1]), von gekrümmter Form. Der Körper ist von Kokusnuſsschale, mit einem Stück stark angespannter Haut darüber. Er hat 3 Saiten, entweder von Katzendarm oder Haaren, und wird mit einem Bogen gespielt. Fetis bemerkt, daſs die Araber drei besondere Arten dieses Instruments haben, die durch ihre Gröſse, oder durch die Art, sie zu stimmen, verschieden sind. Der Semangeh und der Tanbur sind Instrumente, deren sich wandernde Musiker bedienen, welche die Tänzerinnen begleiten. Auch findet man bei ihnen noch ein anderes Streichinstrument, Marabba genannt, mit einer über den Körper gespannten Haut. Es hat dieses nur eine Haarsaite und stimmt sehr gut zu den schneidenden Stimmen der Sänger in den öffentlichen Kaffeehäusern[2]). Der Schami oder Chami ist eine

---

1) Der Semangehs gibt es dreierlei, die durch Gröſse oder der Art zu stimmen, unter einander verschieden sind.
Fetis.

2) Vergessen ist hier Aoude, die tief und doppelt bezogene Laute. Sie hat 4 Saiten, die nach herabsteigenden Quarten, z. B. c, g, d, a gestimmt werden. Durch die Mauren kam dieses Instrument zu den Spaniern, die es Laoud, und von da zu den Italienern, die es Liout oder Liutto nannten. In Chardins Reisen, *Bonnanis Cabinetto armonico*, auch im Forkel sind Abbildungen arabischer und persischer Instrumente enthalten.

Flöte, wie der Sulami, beide sind von Schilfrohr und mit vielen Löchern versehen. Der Bouk ist ein metallenes Rohr, oben eng und nach unten bis zur Breite einer Hand weit, von 24 Zoll Länge; in die Mündung wird ein dünnes Rohr gesteckt, das als Mundstück dient. Uebrigens ist die Mehrzahl von Instrumenten der Türken auch in Arabien gebräuchlich.

Man findet diese verschiedenen Instrumente nie an einem Orte zusammen. In einigen Städten sind nur zwei oder drei, und es ist höchst selten, alle die beschriebenen selbst in einer grofsen Stadt anzutreffen. Musik wird allgemein in Arabien getrieben; aber nach Burkhardt's Reisebeschreibung in Mekka weniger, als an andern Orten. Abends hört man dort wenig Gesang, ausgenommen bei den Beduinen vor der Stadt. Eine Art Chorgesang, Djok genannt, wird zuweilen von jungen Leuten in Kaffeehäusern gesungen und der Tact dazu mit den Händen geschlagen. Der Shèrif von Mekka hat eine Art Militärmusik, der ähnlich, die der Bassa unterhält, aus Pauken, Trommeln, Pfeifen u. s. w. bestehend. Sie spielt täglich zweimal vor seiner Thür und Abends bei Neumond wohl eine Stunde lang. Die Sakas, oder Wasserträger, haben einen Gesang, der durch die Einfachheit seines Gegenstandes rührt. Reiche Pilgrimme kaufen, wenn sie Abends aus der Moschee gehen, alles Wasser aus den Schläuchen der Wasserträger und geben ihnen auf, es an die Armen zu vertheilen. Wenn diese Träger nun Wasser in die hölzerne Schale, die jeder Bettler bei sich hat, giefsen, rufen sie: Sebyl Allah, ya atschan, seb'yl; „ihr, die ihr Durst habt, eilet auf den Weg des Herrn

zu gelangen!“ Hierauf singen sie folgende Worte auf ein nur aus drei Noten bestehendes Lied, welches Burkhardt nie ohne Rührung angehört hat, wie er versichert:

Eddjene, wa el moy fezata ly sahah essabyl! „Das Paradies und die Gnade Gottes sey das Loos dessen, der euch dieses Wasser gibt!“

Buckingham hat Manches genauer über den Zustand der arabischen Musik in seiner interessanten Reise nach Arabien angegeben. In Assaet fand er den Gottesdienst, dem der griechischen Kirche in Kleinasien gleich; nur daſs er statt in griechischer, in arabischer Sprache gehalten wurde. In der Kirche zu Damas folgte der Predigt sehr lärmendes Orgelspiel, und die, vorzüglich aus Kindern beiderlei Geschlechts, bestehenden Chöre sangen Hymnen nach Art unsrer Responsalien [1]). Musik scheint bei allen ihren Vergnügungen oben anzustehen. In den Kaffeehäusern sieht man Kämpfer mit gewöhnlichen Stöcken: diese Kämpfer werden durch Tambourinen und Pfeifen ermuntert; die Musik richtet sich nach der Lebhaftigkeit der Streitenden und ist bald schwächer, bald stärker.

Der Bassa von Aleppo und der von Smyrna haben jeder ein Musikcorps, in welchem Trommeln, Trompeten und Pfeifen vorherrschen.

Zusatz über arabische Musik von M. Fetis.

Da Stafford oft Berichte über arabische Musik von Reisenden aufnahm, die gröſstentheils kei-

1) Diese Angaben sfnd falsch; die Araber kennen weder Orgel, noch Harmonie. Fetis.

Es sind ja wohl auch keine Araber, da von Kirchen die Rede ist? D. H.

nen Begriff davon hatten, und bei ihrer Unkenntniſs der Kunstausdrücke unvollkommene und sich widersprechende Beschreibungen geliefert haben: so hat Fetis, dem das Werk von Violloteau über diesen Gegenstand vorlag, das hier gegeben, was in der Staffortschen Erzählung fehlt. Er führt an: „das musikalische System der Araber „läſst viel kleinere Intervallen zu, als die der euro-„päischen Musik. Es geht daraus hervor, daſs das „Gehör eines Franzosen, Italieners oder Deutschen „sehr schwer die Richtigkeit dieser Intervallen wahr-„nehmen kann, und daſs die Melodieen einen un-„bestimmten Character haben, und im ersten Au-„genblick wie eine Art Miauen klingen. Uebrigens „sind die Araber, gleich allen Nationen des Orients, „mit Verzierungen ihres Gesangs verschwendrisch. „Es sind stets wiederholte Harpeggiaturen, Triller, „Passagen und unaufhörliche Pralltriller."

Die Art, wie die arabischen Schriftsteller das System ihrer Musik erklären, ist sehr räthselhaft, weil sie von ihrer Gewohnheit, immer selbst bei positiven Sachen in Bildern zu reden, nicht abgehen; daher hat einer dieser Autoren sein Buch betitelt: Baum voll Blüthen, deren Kelche die Grundsätze der musikalischen Kunst enthalten. Der Inhalt dieses Werks ist in gleichem Geschmack, folglich sind die darin enthaltenen Erklärungen sehr schwer zu verstehen. Indeſs ersieht man, daſs das allgemeine Tonsystem der arabischen Musik aus Gammas verschiedener Art, welche man Cirkelgänge nennt, besteht; und daſs diese wieder aus gewissen Formen und Moden bestehen, die Magâmât heiſsen; daſs es zwölf Hauptmâgâts gibt, nach den zwölf Zeichen des Thierkreises, nämlich:

Rast, Zenkla und der Ochâq, Iraq, Hogâq, Abouseylik, Zirafkend, Rahaony, Bouzrouh, Isfahân, Hoseyny und Naoua [1]).

Der orientalische Geist findet sich wieder in dem einzelnsten Theile dieses Systems, wie man aus den Eigenschaften, die der angezogene Schriftsteller jedem Modus beilegt, urtheilen kann. Hier seine Worte:

„Rast, der Zenkla und Ochâq haben eine kalte und warme Temperatur und entsprechen dem

1) William Jones nimmt nur vier Haupttonarten „Rast, Irak, eine chaldäische Tonweise Zirafkend und Isfahan *) an; acht andere sind davon abgeleitet.

*) 1) Von Rast and Erak oder Irak entsteht Nevrouzi (der neue Tag) ein Name, den die Perser ihren Neujahrstag im Frühlingsäquinox geben.

2) Von Zirafkend und Isfahan entsteht die weiche liebliche Tonart: Schehenaz.

3) Von Bouzrouh und Zenkela wird Salmeck abgeleitet.

4) Majah und Abou erzeugen die Tonweise Hygia (ein Name der dem steinigten Arabien, worin Mekkà liegt, gegeben wird). Eine sanfte, Liebe und Andacht athmende Weise.

5) Von Rehani (Rehaehony) entsteht Zerkeschi (d. i. ein Gold durchwirkter Stoff) eine Benennung, die die Fülle und Grazie dieser Tonweise ausdrücken soll.

6) Von Noui (Naoua) nnd Isak entsteht Gouscht, welches eine metallene Pauke bedeutet. Noni heiſst im Persischen: Zwitschern der Vögel.

Zu diesen Hauptmoden oder Tonweisen fügen die Araber noch die sogenannten Bouhur oder sieben Meere hinzu, musikalische Phrasen, oder Gesangsweisen, deren jede mit einer der sieben Hanptnoten der arabischen Tonleiter anfängt. Von den Persern haben die Araber die Benennung der Intervallen Gsiah nnd die Zahlen, welche ihre Folge bezeichnen sollen.

Anmerk. des Uebers.

Urstoff des Feuers und der Flüssigkeit der Galle; der Rast gehört dem Zeichen des Widders besonders an, der Zenkla dem des Löwen und der Ochaq dem Schützen. Der Rak, der Hogaz und Abouseylik haben warmes und feuchtes Temperament: der Erak gehört den Zwillingen, der Hogaz der Waage, und der Abouseylik dem Wassermann an. Der Zirafkend, der Rahaony und der Bousourk haben kalte und feuchte Temperatur und entsprechen dem Wasser und der schleimigen Feuchtigkeit; der Zirafkend gehört dem Krebse, der Rahaony dem Scorpion und der Bouzourk den Fischen. Der Isfahan, der Hoseyny und der Naoua haben ein kaltes trocknes Temperament, entsprechen erdartigen (staubigen) Urstoff und schwarzer Feuchtigkeit; der Isfahan gehört unter das Zeichen des Stiers, der Hosseyny der Jungfrau und der Naouna dem Steinbock.“

Die Regeln der arabischen Musik sind viel schwerer, als die bei einem andern Volke. Sie sind so vielfach, daſs kein Musicus sich schmeicheln kann, sie alle zu verstehen. Selbst der gröſste Theil der musikalischen Schriftsteller können in Vielem ihre Unkenntniſs nicht verbergen. Der angeführte Schriftsteller, der die Regeln von jeder Tonart erklären will und nicht weiſs, wie er den Modus Isfahân nehmen soll, sagt: „den von Isfahân betreffend, so weiſs es Gott,“ und mit diesen Worten schlieſst er sein Werk kurz ab.

Es geben diese vielfältigen Regeln am Ende weiter nichts an, als die Stellung der Töne, halben Töne und Dritteltöne in jedem Gamma; da es aber 24 Gamma's gibt, so bedarf es vieler Zeit und Studirens, um vollkommene Kenntniſs darin zu

erlangen. Was Ausdruck und Verzierung betrifft, die die arabischen Melodieen enthalten; so ist dies nur Tradition, kann auch nicht anders seyn, da sie keine Musikschrift kennen.

Die Gebete der Araber werden, wie die aller mahomedanischen Völker, mehr gesungen, als gesprochen. Der Gesang ist eine Art sehr accentuirter Declamation.

Die musikalischen Instrumente der Araber bestehen, wie bei den Europäern, in Saiten-, Streich- und Schlaginstrumenten. Saiteninstrumente gibt es zweierlei; die ersten werden mit einem Schlägel von Schildkrot gespielt, die andern mit einem Bogen. Das vorzüglichste, das man mit dem Stäbchen spielt, ist der Eoud, der durch die Kreuzfahrer zu uns gekommen ist, und woraus unsere Laute entstand. Die Araber halten den Eoud für sehr vollkommen; er ist auch das beste ihrer Instrumente. Seine Form gleicht einer in der Mitte durchschnittenen Erbse, auch hat er einen langen Hals. Dieser ist durch Faden in dreizehn Theile oder Felder getheilt, welche die zu Erhaltung der Töne nöthige Fingersetzung auf jeder Saite bezeichnen. Es sind vierzehn Saiten und für jede Note doppelt. Sonderbar ist, daſs ihr Accord nur den Umfang einer Octave hat.

Der Eoud wird mit einer rund geschnittenen Adlerfeder, die als Griffel gebraucht wird, gespielt [1]).

Nach dieser Laute kommt der Tanbour, eine Art Mandoline, von verschiedener Gröſse. Die Tanbours sind mit Metallsaiten bezogen und wer-

---

1) Ist wahrscheinlich der schon genannte Aoud.

den mit einem aus Muschel gefertigten Stäbchen gespielt.

Das erste dieser Instrumente ist der Tanbour Kebyr-tourky, oder die groſse Mandoline. Sie ist ein wenig mehr als halbrund gewölbt, und hat einen platten Klangkasten. Sie hat acht Saiten; je zwei und zwei in Octaven und im Einklang gestimmt, enthalten 1¼ Octave. Das Ganze gibt eine Tonleiter von drittehalb Octaven.

Die zweite Art, Tanbour charky (orientalische Mandoline) ist einen Meter und hundert sechs und zwanzig Millimeter lang, nach Pariser Maſs. Sie ist mit einer Messingsaite und zwei Stahlsaiten bezogen. Der Tonumfang besteht aus 2¼ Octaven. Die Saiten werden mit einem Griffel gestrichen.

Den Namen Tanbour bouzourk hat eine groſse Mandoline, ist anscheinend persischen Ursprungs und mit sechs Saiten bezogen, drei messingene für eine Note, zwei stählerne für eine andere, die einen halben Ton höher gestimmt ist; die letzte, auch von Stahl, gibt die dritte Note, eine Quinte niedriger, als die zweite. Der Tonumfang dieses Instruments enthält drittehalb Octaven.

Der Tanbour Baglamah (oder Kindermandoline) unterscheidet sich von dem Tanbour bouzourk durch nichts, als die Kleinheit seiner Dimension, und sein Umfang beträgt nur zwei Octaven.

Es gibt noch eine andere Art kleiner Mandolinen „Tanbour Boulgkary," die ganz besonders verziert sind, und Asien allein angehören. Sie werden mit vier Metallsaiten, zwei einzelnen und einer doppelten, bezogen. Ihr Umfang enthält zwei Octaven.

Die Streichinstrumente der Araber sind verschiedener Art: Kemangehs, oder Violen und der Rebab. Der Kemangehs gibt es verschiedene Arten, nämlich den Kemangeh-roumy, der mit sechs Darm- und mit sechs Messingsaiten bezogen wird. Man spielt nur mit dem Bogen auf den Darmsaiten, die nach Quarten gestimmt sind; mit Ausnahme der dritten und vierten Saite, die nach Terzen gestimmt sind. Die messingenen Saiten sind unter dem Halse und tönen harmonisch mit, wie die alte europäische Viole d'Amour. Man findet die Kemangehs-roumy von verschiedener Gröſse; im Allgemeinen sind sie aber wie Violen und Bratschen.

Andere Kemangehs werden mit zwei Saiten bezogen. Die eine heiſst Kemangeh a gouz. Ihre Einrichtung ist ganz originell; der Hals ist cylindrisch an der Seite der Saiten, und seine Ressonanz, anstatt von Holz zu seyn, ist von Bayad oder Haifischhaut über eine Kokusnuſs gezogen, woraus der Körper dieses Instruments besteht. Durch diese Kokusnuſs ist ein Eisenschaft bis an das Ende des Halses getrieben. Die Saiten sind nach Quarten gestimmt, und haben 2¼ Octaven Tonumfang. Der Kemfarkh steht gegen den Kemangeh-a gouz eine Quarte höher in der Stimmung. Der Rebeb ist einigermaſsen der Baſs der Saiteninstrumente, in Gestalt eines ungleichen Vierecks; Boden und Seiten sind gleich gerade. Es gibt Rebebs mit zwei Saiten, und andere nur mit einer Saite. Man hat darauf nur sechs Noten, die eine kleine Sexte bilden.

Die Araber haben zwei Instrumente, Quanon und Santir genannt, die zu den Clavecin und

Spinet Veranlassung gegeben haben und dem Hackebret gleichen, das man in manchen europäischen Städten hört. Der Quanon ist ein klingender Kasten, in Form eines ungleichen Vierecks, mit noch einem besondern Resonanzboden. An der einen Seite sind 75 Wirbel mit 75 Darmsaiten, die zu drei und drei in 25 Reihen auf einen Steg gestützt stehen. Sie werden mit zwei schuppigen Stäben geschlagen, die von dem Zeigefinger jeder Hand mit zwei eisernen Würfeln gehalten werden. Der Umfang dieses Instruments ist $3\frac{1}{4}$ Octave. Der Santir ist beinahe von derselben Form, mit metallenen Saiten bezogen. Er wird mit Stäbchen, wie das europäische Hackebret, geschlagen.

Unter den arabischen Blasinstrumenten gibt es eine groſse Oboe, Zamir oder Zourna genannnt. Man hat deren verschiedene; die groſse Gubazourna, die mittlere Zamr, die kleine Zamr-el-soghayr. Der Zamr ist eine Röhre, die vorn mit Löchern und auf der Rückseite mit einem Loch versehen ist. Er gibt $2\frac{1}{3}$ Octave, wenn man die Töne in der obern Octave mitzählt. Man spielt diese drei Instrumente vermittelst eines Mundstücks. Der E'râquich ist auch eine Art Oboe, von ächt arabischer Form, der obere Theil ist gewölbt, das Ganze ist cylindrisch, und endet in einer Stürze, wie die Clarinette. Dieses Instrument steht eine Quinte tiefer, als die zweite Zamr, und ist der Clarinette gleich, nur daſs sie nach Dritteltönen abgetheilt ist. Sie hat ein Mundstück.

Arabische Flöten gibt es dreierlei, der Nay, Souffarah und den Arghoul.

Der Nay hat wohl 15 Arten. Einige dieser Flöten haben vorn sechs Löcher und an der Rück-

seite ein Loch; andere acht und mehr; jede ist zu einem besondern Ton bestimmt. Man spielt sie, wie ein Flageolet. Ihr Umfang ist 1½ Octave.

Der Souffarah, höher als der Nay, ist das arabische Flageolet, und hat sechs Löcher und zwei Octaven Tonumfang.

Larghoul ist eine Flöte von zwei ungleichen Röhren. Die kleine hat sechs, die groſse bald vier, bald drei oder zwei Löcher. Es gibt drei Arten, die durch ihren Umfang verschieden sind.

Man findet bei den Arabern auch eine Art Sackpfeife, Zouggarah genannt. Sie besteht aus einem Bockfell, und drei Röhren mit vier Löchern, deren jede vier verschiedene Töne gibt. Auch haben sie eine Trompete, Nefyr genannt, ein sehr langes Instrument, das man bei verschiedenen Gelegenheiten gebraucht. Es hat gewöhnlich scharfe, schreiende Töne.

Schlaginstrumente sind bei den Arabern sehr häufig; einige, wie Pauken, andere, wie Crotalen und metallene Castagnetten, welche die Tänzerinnen brauchen, sind wohllautend; andere lärmend, wie die Baskischen - oder ihre andern Pauken und Trommeln.

Nach Guinyuené soll das arabische Tonsystem aus Quarten im enharmonischen Klanggeschlecht bestehen; Fetis behauptet aber, das von Terzen ausgehende sey am meisten im Gebrauch. v. Dalberg in seinem Werk „über die Musik der Indier, nach William Jones“ findet die auffallendste Aehnlichkeit der arabischen Tonleiter mit dem Gamma der Italiener, indem beide die Tonleiter nach den drei Hauptstufen: Grundton, Quinten und Octaven characterisirten. Die Araber

nennen diese Dourr mofassel, d. i. zerstreute Perlen. Ihre Hauptscale entspricht am meisten unserer *A minor* Tonleiter, nämlich:

alif	a	oder	la
be	h	—	si
gim	c	—	ut
dal	d	—	re
he	e	—	mi
waw	f	—	fa
zain	g	—	sol.

Neuere Reiseberichte sagen von den Arabern: „Ihre Lieder aus dem Stegreif sind voll Feuer und man bewundert die schönen und glücklichen Gleichnisse. Manche Stämme sind darin besonders berühmt. Ihre Gesänge gehen zu Herzen und erregen die Leidenschaften. Die Zuhörer lachen oft in einem Augenblicke laut auf, zerflieſsen dann wieder in Thränen und klatschen voll Traurigkeit oder Mitgefühl in die Hände.

Bei ihren militärischen Musikchören herrscht ein groſser Luxus an Instrumenten, zu weitläuftig, alle anzuführen. Vielleicht genügen diese Nachrichten, um eine richtige Idee von arabischer Musik zu bekommen.

VIII. Capitel.

Morgenländische Musik. Musik der Hebräer.

Die vorhandenen Materialien, um die Geschichte der jüdischen Musik zu schreiben, sind unverwerflich, da sie auf die heilige Schrift gegründet sind. Die erste Spur von dem Bestehen dieser Kunst nach der Sündfluth, sowohl Vocal-, als Instrumen-

talmusik, ist die schon angeführte Stelle im Anfange dieses Buchs, wo Laban den Jacob vorwirft, ihn heimlich verlassen zu haben: „Warum, spricht „er, gingst Du heimlich von mir? Hättest Du mir „es gesagt, würde ich Dich mit Trompeten und „Harfen und freudigem Gesang begleitet haben.“ (Im Jahr der Welt 2265, 1739 vor Christi Geburt.)

Laban war ein Syrier, darum ist diese Stelle mehr für das syrische, als jüdische Volk passend. Auſser dieser findet sich nichts, was auf musikalische Kunst Beziehung hätte, bis auf den Auszug aus Aegypten und der Vernichtung des pharaonischen Heeres.

Bei dieser Gelegenheit machte Moses die berühmte Ode, das erste epische Gedicht, das sich im 15. Capitel des 2. Buch Moses befindet. Er erhebt darin die Gröſse und Macht des Herrn, die er gezeigt, sein auserwähltes Volk durch einen glänzenden Sieg zu beglücken, und preist Gottes unendliche Güte. Es scheinen bei Aufführung dieses Gesangs die Juden in zwei groſse Chöre getheilt gewesen zu seyn; Moses und Araon an der Spitze der Männer; Marie an der der Frauen [1]).

Als der erste den Gesang geendet hatte, scheint es, daſs der zweite Chor die ersten Stanzen mit der

---

1) Ein Beweis, daſs die Musik keine neue Erfindung oder zu einem gewissen Gebrauch allein bestimmt war, findet sich in der heiligen Schrift, wo es heiſst: Marie, die Prophetin, Aarons Schwester, nahm eine Trommel und alle Frauen folgten ihr mit Trommeln und Flöten. 2. Buch Moses 15. 20. Wenn die Musik nicht schon bekannt gewesen wäre, würden die Frauen nicht haben spielen können. Die Trommel war die Tamburine oder kleine Pauke, wie man sie noch jetzt im Orient hat, gewiſs der modernen Tamburine ganz gleich.

Tamburine und Tanz wiederholt habe [1]). Nach dieser Zeit wird in der heiligen Schrift oft der Musik als eines Theils der religiösen Feierlichkeit der Juden gedacht. Welcher Art sie auch seyn mochte, so kann man doch auf ihren ägyptischen Ursprung schlieſsen. Saint Etienne, der vor den jüdischen Gerichtshöfen Rechtshändel führte, sagt, Moses habe alle Kenntnisse und Künste der Aegyptier beseſsen. Auch wissen wir schon durch Clemens von Alexandrien, daſs Moses durch die Aegyptier in allen freien Künsten, besonders auch in der Musik und Arzneikunst unterrichtet worden war [2]).

Daher ist es kein Zweifel, daſs er einem Volke, dessen Führer er war, auch seine musikalischen Kenntnisse, die er bei kirchlichen und militärischen Feierlichkeiten zuerst anwendete, mitgetheilt habe, und daſs diese sich dann weiter in Israel verbreiteten.

Nach Nathan [3]) ist das Recitativ der Griechen und Römer von den Juden entlehnt, bei denen es zur Zeit der Patriarchen üblich war. Ihr Gesang oder Recitativ war wie noch heut zu Tage mit ihren religiösen Ceremonien vereint, und sie sangen die Bibel in einer Art Recitativ, wie ihnen Moses gelehrt hatte.

Durch David wurde Gesang und Instrumentalmusik vervollkommt. Sein Genie, seine Geschicklichkeit in dieser Kunst und die vielen Musiker, die er bei Aufführung kirchlicher Musiken beschäftigte, vermehrten seinen Einfluſs und Ansehen [4]).

---

1) Act. VII. 22.

2) Stromat. I. Buch.

3) Versuch der Geschichte der Theorie der Musik. S. 42.

4) Burney, Geschichte der Musik 1. 233.

Wir sehen, daſs David und der Stamm Israel vor dem Herrn auf allen Arten hölzerner und metallener Instrumente spielten, wie Harfen, Psalterien, Trommeln, Zinken und Becken [1]), ferner, daſs, als die Leviten nicht mehr gebraucht wurden, die Bundeslade und Zubehör zu tragen und in groſser Anzahl in Jerusalem lebten, David 4000 von ihnen wählte, durch Spiel und Gesang den Herrn zu preisen [2]). Die Zahl ihrer Sänger belief sich auf 4000. Unter David waren Asaph, Geman und Jeduthum Musikmeister bei der Bundeslade. Asaph hatte 4, Jeduthum 6 und Geman 14 Söhne. Diese 24 Söhne der groſsen Meister hatten die 4000 Leviten vor dem Opferaltar um sich gereiht. Die von der Familie Kohath waren in der Mitte, die von Merari links und Gershom rechts gestellt. Der König hatte auch seine Privatcapelle. Asaph war Chef der Musik, und die Frauen bildeten ein Chor, das zum Vergnügen des israelitischen Herrschers das Seinige beitrug.

Salomo, Nachfolger Davids, ermunterte Musiker auf alle Weise. Man sagt von ihm, daſs er 3000 Sprüche und 1005 Lieder gemacht habe [3]); er selbst spricht, daſs er Sängsr und Sängerinnen und Musiker aller Art an sich zog, indem die Musik das Vergnügen der Sterblichen ausmache.

Josephus erzählt, daſs die dem Tempeldienst geweihten Musiker sich auf 2000 belaufen hätten;

---

1) Sam. 6. 5. In allen Uebersetzung der Bibel ist dieses Instrument anders benennt; in syrischer Sprache heiſst es Cythare, Psalterium, Cymbel und Sister.

2) 7. Buch der Chronica 23. 5.

3) 1. Buch der Könige 4. 32.

REGIA MONACENSIS

aber diese Uebertreibung ist mehreren anderen dieses Historikers gleich.

Allem Anschein nach sangen die Frauen auch im Tempel. Es waren gewöhnlich Töchter der Leviten. Der 9. Psalter ist an den Benajah, Chorführer der jungen Frauen gerichtet, die bei dem Gottesdienst sangen.

Die Musik in dem Tempel war wahrscheinlich in der diatonischen Tonart und nach der Erzählung der Geschichtschreiber von ungemeiner Wirkung. Durch die Gefangenschaft der Juden in Babylon verschwand auf eine Zeit jede Spur von Musik; Esra und Nehemia stellten aber den Gottesdienst in aller Feier wieder her. Man sieht nun wieder die Priester in ihrem kirchlichen Schmuck mit Trompeten, und die Leviten, die Söhne Asaphs, mit Cymbeln, nach Davids Anordnung, in Chören Loblieder singen [1]).

Judas Maccabäus weihte einen neuen Altar feierlich ein, nachdem er vorher den Tempel von den syrischen Greueln gesäubert hatte, und Josephus meldet, daſs die heilige Musik bis zur Zerstörung des Tempels üblich gewesen sey. Die Hebräer eigneten den glücklichen Ausgang ihrer Schlachten dem Ton der Trompete zu, der ihre Heere begeistert habe; sie hatten auch Sänger an der Spitze ihrer Truppen [2]).

Die Propheten benuzten auch Musik, um ihre Prophezeihungen nach solcher zu verkünden [3]), und die Priester waren von Sohn zu Sohn verpflichtete

1) Esra 3. 10. 11.
2) 2. Buch der Chron. 20. 21.
3) 2. Buch der Könige 3. 15.

Musiker. Dem Josephus nach war bei Leichenbegängnissen auch Musik üblich, und die Zahl der Flötenbläser, die mit in dem Zug waren, belief sich zuweilen auf Hunderte. Die Gäste blieben oft mehrere Tage bei solchen Festen zusammen.

Auſser Flötenspielern, wurden auch Klageweiber gemiethet; Arme mietheten wenigstens zwei Flötenspieler und ein Klageweib; Reiche nach ihrem Vermögen und Rang.

Dr. Burney bemerkt, daſs nach Allem, was man über Musik der Hebräer wisse, seit ihrer Flucht aus Aegypten bis an das Ende ihres Seyns als Nation, diese Kunst bei ihnen getrieben worden wäre; unmöglich ist jedoch genau zu bestimmen, welcher Art diese war, von der sie so begeistert wurden [1]), da sie keine Notenschrift hatten.

Durch mündliche Ueberlieferung ging ihr kirchlicher Gesang von Geschlecht zu Geschlecht fort, ausgenommen der der Bibel, für welchen es im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts dergleichen gab.

In dem Versuch über Theorie und Geschichte der Musik von Nathan, nach Rabbi Schelemot Jarchi, wird angegeben, daſs, da Moses die Gebote bei dem Klange der Trompeten und Gesang auf Sinai empfangen habe, den Juden befohlen worden sey, die Bibel nur unter solchem Accompagnement zu recitiren, wie sie von Moses gehört worden [2]). Dieser Gesang hat sich treulich bis in das fünfte Jahrhundert erhalten. Rabbi Aaron Ben Aser erfand hier mehrere Zeichen,

1) Geschichte der Musik, 1. Band, S. 251.

2) Nathan Versuch der Geschiche und der Theorie der Musik, S. 42.

um den Accent, den jedes Wort hatte, anzugeben, und durch dieses Mittel hat sich diese ursprüngliche Art Recitativ bis auf uns erhalten.

Der Zeichen, oder vielmehr Abkürzungen sind 27, und jedes drückt 3, 4, 5 unserer modernen Noten aus, wodnrch mehrere lange oder kurze Phrasen entstehen, die mit unsern neuern Fiorituren (Verzierungen) Aehnlichkeit haben. Diese Abkürzungen sind dem Text der Bibel untergelegt, und damit der Leser sich nicht im richrigen Ausdruck trügt, ist darauf gesehen, daſs diese Zeichen sich unter dem Buchstaben befinden, der in dem Worte betont werden soll, so, daſs sogar ein Kind mit dem nöthigen Ausdruck singen kann.

Seit dem die Juden zerstreut sind, haben sie sich den Gebrauch musikalischer Instrumente versagt; aber wie Nathan versichert, sind ihre Urmelodieen erhalten und von Geschlecht zu Geschlecht übergetragen. Ihre Kirchengebete wurden immer mit Musik begleitet; jedes öffentliche, oder sonst Gott geweihte Lied war eigentlich immer nur recitirender Gesang. Sie glaubten durch dessen Anmuth ihr Gebet Gott gefälliger vorzutragen, und wenn ein Kind das Gemanah lernt, ist die erste Frage des Rabbiners: hat dieser Knabe eine gute Stimme? und das gröſste Lob, das er dem Kinde ertheilt, ist das, wenn er sagt: es liest mit richtigem Accent.

Nathan endet mit einem sehr verzeihlichen Nationalgefühl seine Skizze über die Geschichte der kirchlichen und weltlichen jüdischen Musik mit diesen Worten: „die Juden waren zur Zeit David's „und Salomo's berühmt durch die Fertigkeit ihres „Gesanges und waren es noch, als sie ihre Harfe

„an dem Wasser Babylons aufhingen. Seit dieser „Zeit liefert die Geschichte wenig über dieses „Volk. Es ist indessen wahrscheinlich, daſs ihr Ta- „lent für Vocalmusik groſs war, da man täglich „noch arme Juden trifft, die, ohne die mindeste „musikalische Erziehung empfangen zu haben, eine „natürliche Biegsamkeit der Stimme mit einem so „feinen Gehör besitzen, das sie zum Verwundern „weit führt. Liebhaber, welche den sanften Ge- „sang **Leonis**, den mächtigen Ausdruck **Brahams**, „und die herrlichen Balladen der Madame **Blank** „gehört haben, bestätigen, daſs das Talent für Ge- „sang sie niemals verlassen hat“ [1]).

Andere, den Juden minder günstige Schriftsteller setzen den Character der jüdischen Musik herab. Sie sagen, er richte sich nach der Natur ihrer Sprache, der fast alle Vocale abgingen, die miſstönend sey und sich wenig Melodieen habe aneignen lassen.

Wenn wir indessen die Wirkung der Musik nach dem wunderbaren Einfluſs, den sie auf **Saul** [2]) in seinen Anfällen von Schwermuth äuſserte, beurtheilen, oder die Hilfe, die sie den Propheten leistete, die damit ihren begeisternden Reden noch mehr Nachdruck zu geben wuſsten: so muſs man glauben, daſs sie kräftiger und rührender, als die unsrige war [3]).

Es ist übrigens auch gar nicht auffallend, daſs sie auf einer hohen Stufe von Vollkommenheit gewesen seyn müsse, da sie seit Moses immer bei

1) Das schon angeführte Werk **Nathans** S. 44. 45.
2) Samuel 16. 23; 19. 9.
3) 2. Buch der Könige 3. 15.

kirchlichen und bürgerlichen Feierlichkeiten, bei öffentlichen und Privatfesten, selbst bei Leichenbegängnissen in Anwendung kam [1]).

Kein Gegenstand ist in der Bibel, wie P. Calmet sehr richtig bemerkt, der so wenig verstanden worden wäre, als die Instrumente der Hebräer. Die Uebersetzer der Bibel weichen alle von einander in Benennung der in diesem Werk erwähnten Instrumente ab, und die Rabbiner wissen nichts mehr darüber, als diejenigen, die sich mit der jüdischen Geschichte vertraut gemacht haben. Man zählt nicht weniger, als 34, bei den Hebräern gebräuchliche Instrumente, indem angenommen wird, daſs der Titel mehrerer Psalter, als: Michtau, Sigaiou, Scheminetb u. s. w. die Namen der Instrumente bezeichneten, mit welchen bei Absingen die Psalter accompagnirt wurden. Diese Meinung findet nicht allgemeine Beistimmung.

Mersenne und nach ihm Kircher haben es wirklich unternommen, von diesen Instrumenten eine Beschreibung zu geben. Der Letzte hat solche, wie er selbst sagt, aus den Schriften der Rabbiner und den Auslegern der Talmud gezogen; das sind aber schlechte Autoritäten.

Es scheint hier das Beste zu seyn, einen kleinen Abriſs von dem zu geben, was für eine richtige Beschreibung der in der heiligen Schrift erwähnten Instrumente gilt.

Die Erscheinung des Herrn auf dem Berge Sinai, sagt man, sey unter dem Klange der Trompeten (nach Luther bei dem Klange heller Posaunen) geschehen [2]), und Martin glaubt, es wären

1) Aspin Erläut. der Weltgeschichte B. 1. S. 762.
2) 2. Buch Mos. 19. 13. 16. 19.

diese Instrumente Buccinen gewesen. Der Buccin soll aus einem Widderhorn oder andern Thierhorn (denn das Widderhorn ist nicht hohl) bestanden haben und ein ägyptisches Instrument gewesen seyn. Gott befahl hierauf dem Moses, silberne Trompeten zu machen, um das Volk zusammen zu rufen. Seitdem waren diese Instrumente von Metall. So buchstäblich nun Martin dieses aufnimmt, so ist doch Beweis genug dadurch vorhanden, daſs die Tuba, Jubelposaune genannt, ebenfalls von Metall war. Diese Tuba glich bald den Trompeten, deren sich sonst die Kutscher bei französischen Landkutschen bedienten.

Die Trompeten Moses und Salomos hieſsen Chatsotseroth [1]); die Jubelposaune oder Trompete Shopheroth; wenn beide Worte zusammenstehen, bezeichnen die Uebersetzer das eine durch „Zinken," das andere durch „Oboe" [2]).

Das Instrument, das von den Bibelübersetzern mit Orgel bezeichnet ist, — Organ von einem hebräischen Wort, das angenehm bedeutet, abgeleitet — kann, der allgemeinen Meinung nach, wohl die jetzige vervollkommte Panflöte gewesen seyn. Bestimmt weiſs man seine Form doch nicht anzugeben.

Das Nablum, Psalterium oder Psaunterium (diese drei Namen führt Ein Instrument) war, jüdischen Schriftstellern nach, ein Instrument, wie die Sackpfeife. Indessen spricht Josephus von 12 Saiten, und Kircher stellt es auch als dem neuen Psalterium gleichend dar. An seinem

1) 1. Buch der Chron. 13. 8. 2. Buch der Könige 9. 14.
2) 98. Psalter V. 6.

obern Theile scheint es hohl gewesen zu seyn; es wurde aber weiter unten gespielt. Man legte es bei dem Spielen auf den Fuſsboden und schlug es mit Stäbchen, oder spielte es mit den Fingern.

Der Hazur, ein zehnsaitiges Instrument in Form eines Dreiecks, war im Gegentheil unten hohl und wurde oben gespielt.

Der Ciunas hat 6 bis 9 über einem hohlen Körper gespannte Saiten; man spielte ihn mit einem kleinen Bogen oder Stäbchen von oben nach unten, selbst auch mit den Fingern.

Das Sambuk glich dem modernen Psalterium. Ein Instrnment, Namens Shalishin [1]), übersetzten die 70 Dolmetscher in der Vulgata (lateinischen Bibel) durch Cymbeln, und Jepome durch Sister. Shalishine heiſst ein dreieckiges Instrument, das an jeder Seite mehrere Ringe hatte und mit Stäbchen geschlagen wurde.

Mezilathaine ist ebenfalls der Name eines Instruments; einigen Uebersetzern nach bedeutet es eine Pauke, nach andern kleine Glocken.

Die Leichenflöte war eine lange, dünne Röhre und nach unten zu breiter. In der Amaranda Romanorum ist ein Kupferstich, den Leichenzug Hektors vorstellend, nach einem alten Altar, wie man ihn in Palmyra vorgefunden hatte. Eine Frau, die eine dieser Flöten hält, eröffnet den Zug. Dieses Instrument reicht bis zur Erde (vom Munde ab). Nach den Werken der Palmyrer und der Juden mögen ihre Leichenflöten denen in Palmyra üblichen geglichen haben.

---

1) Samuel 18. 6.

Die Sackpfeife war sehr plump, denn sie bestand blos aus Schilfrohr, das in Schaf- oder Ziegenfell gesteckt war. Niebuhr fand sie zu seiner Zeit noch in diesen Gegenden im Gebrauch, und es ist wahrscheinlich, daſs dieses Instrument auch bei Hebräern üblich gewesen ist.

Trommeln hatte dieses Volk ebenfalls; es ist aber schwer zu bestimmen, ob die groſse Trommel oder die kleinen Pauken des Orients üblich waren, Es scheint indeſs wahrscheinlich, daſs diese letzten gewöhnlich gebraucht wurden.

IX. Capitel.

Morgenländische Musik. Musik der Birmanen, Siamesen und Singalesen.

Die Birmanen lieben Musik und Dichtkunst über Alles. Sie haben Militärmusikchöre, deren Instrumente Trommeln und Gongs, und Stücke aus Bambusrohrstücken verschiedener Länge sind; die letzten werden mit einem kurzen Stocke geschlagen und geben einen dem Pianoforte ähnlichen Ton. Wenn eine solche Musik auf dem Wasser zur Nachtzeit aufgeführt wird, soll sie einen angenehmen Eindruck machen. Sonst ist die Musik der Birmanen in der Nähe übellautend; ausgenommmen einige Lieder, die sie singen und mit der Patola begleiten, welches Instrument nachher beschrieben werden wird. Gleich den Chinesen haben die Birmanen keinen Sinn für europäische Musik. Ein vortreffliches englisches Musikcorps spielte ihnen die

besten Rossinischen Stücke vor und sie blieben dabei ganz gleichgültig.

Vor allen lieben sie Gesang; auch sind einige ihrer Lieder nicht unangenehm. Das Merkwürdigste ist der Schlachtgesang ihrer Seesoldaten. Ein Vorsänger beginnt mit einer Art von Recitativ, in das hernach alle Schiffsleute einstimmen, indem sie den Tact dazu mit den Rudern schlagen. Sie haben Singstücke, die besonders von Frauen gut ausgeführt werden.

Die Zahl der musikalischen Instrumente der Birmanen ist sehr groſs. Der Oberst Miles nahm ihnen in dem letzten Kriege einige ab, die in England, wohin er sie gebracht hatte, in der Sammlung, welche die ägyptische Halle (Egyptian Hall) heiſst, aufbewahrt werden. Hier sieht man

1) die Patola oder Guitarre, in der abgeschmackten Form eines Alligatoren;

2) den Soum oder Harfe;

3) den Turr oder Geige, der europäischen ziemlich gleich;

4) eine Art Oboe, die aber Mundstücke, wie unsere gewöhnlichen Trompeten hat;

5) den Tamtam oder die indische Trommel [1]);

6) die Harmonica, wie ein hohler Schiffsbauch geformt, mit Metallsaiten, die querdurch gezogen und nach unserer weichen Tonart gestimmt sind;

7) 16 Gongs an zwei Bambusröhren hängend und in die diatonische Tonleiter gestimmt; man

1) Ein solches Instrument hatte der verstorbene Groſsherzog von Darmstadt verfertigen lassen; man sagt, daſs es einen sehr starken Ton habe. In Berlin sollen auch dergleichen gebraucht werden.

spielt dieses Instrument, indem man an die Gongs mit einem kleinen Hammer schlägt;

8) ein Gong von Metall, sehr klein, der einen weit sanftern Ton gibt, als sonst diese schrecklichen Instrumente hervorbringen [1]);

9) Cymbeln oder Becken;

10) Flöten oder Pfeifen;

Das 11. war in dem Verzeichnisse, das man an Neugierige verkaufte, folgendermaſsen beschrieben: „Triangel von Metall von 7 Zoll Höhe, einem hal- „ben Zoll Breite und 4 Zoll Stärke. Es ergab „sich, daſs dieses Instrument von Silber, Kupfer „und Glockenmetall war. Bei kirchlichen Feier- „lichkeiten war es gebraucht worden. Der Zufall „brachte es in die Hände des Obersten Miles. „Bei der Einnahme von Tavoy wurde der Ober- „priester, ein tapferer und thätiger Krieger, mit „dem Vicekönig und den zwei Anführern ge- „fangen: die letzten wurden eingeschlossen, der „Oberpriester aber sogleich entlassen. Zum Zei- „chen seiner Dankbarkeit für diese unerwartete Be- „günstigung nahm er selbst dieses Instrument, das „als ein Talisman angesehen wird, und gab es dem „Obersten, als wenn er ihm das Köstlichste ver- „ehrte. Wenn man daran schlug, muſsten früher „Alle, wer sie auch seyn mochten, sich mit dem „Gesicht zur Erde, als Zeichen der Unterwerfung „beugen. Dieses Instrument hat einen kräftigen „Ton, und seine herrlichen bebenden Schwingun- „gen übertreffen den Ton aller europäischen Schlag- „instrumente."

---

1) Gong, metallene Vasen, sind Schlaginstrumente. Es gibt groſse und kleine.

Die Birmanen haben noch ein Instrument, einer Harfe ähnlich, das die Reisenden Katze nennen, weil es einem solchen Thiere gleicht, wie es mit untergestützten Pfoten und über seinen Rücken in einem Halbkreis geringelten Schwanze dasitzt. In diesem Halbkreise sind die Saiten befestigt, in der Regel 12 bis 13. Nimmt man an, dafs die tiefste in d gestimmt sey, so steigt die Scala nicht, wie unsere, in ganzen und halben Tönen fort aufwärts, sondern auf folgende Weise: erste Saite d, zweite f, dritte a, die vierte geht wieder zurück bis in's g, und die zwei folgenden gehen h und d, die siebente ist c, die achte e, die neunte g u. s. w. Die andern Saiteninstrumente stimmen mit diesem überein. Einen Bafs fügen die Birmanen ihrer Concertmusik hinzu mit Hilfe eines runden Instruments, das sie Bandah nennen. Es besteht aus mehreren vereinten Trommeln von verschiedenem Durchmesser, woranf der Musikus heftig schlägt.

Die Siamesen scheinen mehr, als andere Nationen Asiens Fortschritte in der Musik gemacht zu haben. Sie lieben sie sehr, und ihre Melodieen, gemeiniglich lebhaft, sind nicht ohne Anmuth, sogar für ein gebildetes europäisches Gehör. Ihre Instrumente und selbst ihre Musik, sagen sie, kam aus Birman, Pegu oder China; denn diese Nationen sehen die Siamesen vor geschickter, als sich in der Musik, an und schreiben ihnen die Erfindung ihrer besten Instrumente zu. Es gibt viel Sanftes, Einfaches und Anmuthiges in der siamesischen Musik; sie weicht von der, der andern barbarischen orientalischen Nationen dadurch ab, dafs sie durchgängig in der weichen Tonart sich bewegt. J. Crawfurd versichert, dafs der gröfste

Theil ihrer Melodieen den schottischen und irländischen gleichen. Das Ohr wird nicht durch rauhe oder schreiende Töne und grelle Uebergänge beleidigt. Die siamesischen Musiker wollen das Herz rühren, den Geist ermuntern und Leidenschaften aufregen; um dieses zu bewirken, haben sie mehrere Arten Lieder, die sie dem Effect gemäſs, den sie hervorzubringen Lust haben, benutzen. Sie haben daher sehr viele Musikstücke; ja ein ziemlich geschickter Musiker, der vor Finlayson spielte, versicherte ihm, daſs er deren 1500 kenne [1]).

Die vorzüglichsten Instrumente dieses Volks sind: eine Flöte, dem Flageolet ähnlich, Klani genannt.

Der Tak-kay, wegen seiner, einer Eidexe ähnlichen Gestalt so benennt. Er ist von hartem Holze, rings mit Perlmutter verziert. Der Körper ist hohl und hinten befinden sich drei Schalllöcher. Drei Saiten, eine kupferne und zwei seidene, sind über das Instrument von einem Ende zu dem andern gespannt und werden durch lange Wirbel gestimmt, Der Spieler streicht mit den Fingerspitzen der rechten Hand über die Saiten, indem er sie mit der linken greift.

Der Kong-nong besteht aus einer Reihe Cymbeln von verschiedener Gröſse, die an einem Gestell, in Form eines Cirkelschnitts, gerade herabhängen. Dieses Instrument wird gewöhnlich durch ein anderes accompagnirt, das Bran-nan heiſst. Es ist von glatten Holzstäben gemacht, von ungefähr 1 Fuſs Länge und 1 Zoll Breite, die so an einander gereiht und gestellt sind, daſs sie einen

1) Mission nach Siam und Hueh.

Bogen machen, dessen erhabene Seite nach unten geht. Beide Instrumente werden mit Klöpfeln geschlagen.

Nach Crawfurd bestand ein siamesisches Orchester aus wenigstens 10 Instrumenten. Das, was den ersten Platz einnimmt, hat die Form eines halben Cirkels, in welchem der Spieler mit zwei Hämmerchen in den Händen sitzt und auf eine verkehrt gestellte Art von Vase aus Erz schlägt. Das zweite Instrument ist von derselben Art, auch von Metall, aber von schwächerem Ton, wie ein Kahn geformt; das dritte ist eine Violine mit drei Saiten; das vierte eine Guitarre mit vier Saiten, die man mit einem Holzstäbchen, das am Finger befestigt wird, spielt; das fünfte eine Flöte; das sechste ein Flageolet. Zu diesem Instrument nimmt man oft noch ein anderes mit vier Saiten, das ebenfalls einem Kahne gleicht. Vollständig wird das Orchester durch Cymbeln, Trommeln und Castagnetten [1]).

In dem *Recherches asiat.* ist etwas Näheres über die Musik auf der Insel Ceylon, wo sie lange mit Erfolg getrieben worden zu seyn scheint, enthalten [2]). In einigen Büchern, in einer jetzt totden Sprache geschrieben, findet man regelmäſsige Musikstücke. Ihre Tonleiter heiſst Septa sonere, sieben Töne. Man hat keine besondere Zeichen dafür. Da diese Notenschrift jetzt ganz vergessen ist, kann man auch nicht wissen, wie die Ceylonesen halbe Töne, Tempo, Tact u. s. w. unterschieden.

Ueber die Musik der Singalesen ist wenig zu sagen; ihrer Vocal- und Instrumentalmusik fehlt

1) Crawfurd. Siam und Cochinchina.

2) Band 3, S. 436.

für unser Gehör aller Reiz. Ihre Trompeten haben den ungefälligsten Ton, den man sich nur denken kann; dessen ungeachtet lieben sie dieses Instrument leidenschaftlich, und es ist ihren Tempeln und Königen geweiht. Ihre Hörner, Kombone genannt, sind eben so unangenehm, wie ihre Trompeten. Sie haben auch eine Art Oboe, eben so widerlich, als ihre übrige Musik. Sie ist sehr eng im Vergleich ihrer Länge. Die beiden Enden sind mit Stricken von Katzendarm an den Gürtel des Spielers befestigt, der über die Schulter hängt.

Die Singalesen haben vier Arten Trommeln. Der Daoul ist eng und lang und wird blos mit der linken Hand, mit einer krummen Ruthe geschlagen, die Daoul Kadipone heiſst.

Der Tammetam, eine Art Pauke, mit Haut überzogen, wird mit einem Stab, Kadipow, geschlagen. Der Rabani gleicht unserer Baskischen- oder Schellentrommel, hat aber keine Schellen. Die Singalesen halten sie mit der linken Hand und fahren mit den Fingern der rechten darüber. Frauen spielen sie auf andere Weise: sie legen sie auf die Erde und drei oder vier schlagen zugleich mehrere Stunden unausgesetzt und immer auſser dem Tact darauf. Der Odikie ist ihre beste Trommel und man könnte sie vortheilhaft in einem Musikstücke brauchen.

Die Singalesen hören Gesang sehr gern. Ein Reisender hat öfters einen Sänger vor und einen hinter seinem Palankin. Jeder von ihnen singt da Stanzen von unbestimmter Länge ab, denn es trifft sich oft, daſs er begeistert von seinem Stoff in das Improvisiren geräth. Ihre Lieder sind entweder religiös und erheben die Tugenden Budhus und

ihrer andern Götter; oder historisch, wo ihnen dann die glänzenden und edlen Thaten ihrer Könige znm Texte dienen; oder sie werden durch ein Liebesabentheuer begeistert. Jedenfalls aber ist ihre Melodie zu dem Text traurig; was man fröhliche Musik nennt, trifft man bei den Singalesen nicht. Es würde sehr schwer seyn, ihre Lieder aufzuschreiben, weil der Text unaufhörlich wechselt, obgleich die Bewegung dieselbe bleibt. Diese ist gewöhnlich, wie unser Andante.

In Kleinasien begleiten die Eingebornen ihren Tanz mit Tambourinen. Es gibt deren verschiedene Arten: eine von Holz, andere sind aus irdenen Töpfen, die mit Haut überzogen sind, zu Tambourinen gemacht und werden mit den Fingern gespielt. Die zierlichste Tambourine ist die, welche man Doff nennt, deren sich die Frauen bedienen, wenn sie in dem Harem tanzen.

Die Castagnetten sind unter den genannten Völkern ebenfalls üblich und die Ulemas führen immer verschiedene Arten von Hörnern und Trommeln bei sich, die sie spielen, um Almosen zu bekommen.

Nach Porter ist die Musik der Georgier sehr rauh und plump; sie haben nichts, als eine kleine Doppeltrommel und eine Art Guitarre, die sie mit einem Bogen spielen. Porter vergleicht den kreischenden Ton dieses Instruments, unter Begleitung der Trommel, mit dem Geräusch einer Wassermühle.

X. Capitel.

Musik der Afrikaner. Musik der Abyssinier u. s. w.

Der gröſste Theil der Bewohner Afrika's ist noch in einem Zustand der Barbarei. Obgleich Aegypten, Aethiopien und andere Landstriche dieses Welttheils am ersten bevölkert und so zu sagen, die Wiege der Künste und Wissenschaften waren: so finden sich doch jetzt nur noch schwache Spuren von Kunst und Wissenschaft, von dem, was sonst den Ruhm dieser Länder ausmachte. Musikliebhaber können daher von den rohen Bewohnern dieses Welttheils nichts erwarten; inzwischen kann eine kurze Notiz über den jetzigen und frühern Zustand der musikalischen Kunst unter ihnen anziehend seyn und wird die Nachrichten über orientalische Musik vervollständigen.

Den Anfang machen hier die Abyssinier, die eben so alt, wie die Aegyptier sind.

Bruce, der ein Paar abyssinische Mädchen auf sehr melodische Weise hatte singen hören, indem sie sich gegenseitig die Strophen abnahmen, hoffte die Musik in Abyssinien vervollkommt zu finden, fand sich aber bald getäuscht. — Die Abyssinier haben sechs musikalische Instrumente: Systern, Lyren, Tambourinen, die sie von Aegyptiern oder Aethiopiern bekommen zu haben versichern, Flöten, Pauken und die Trompete, die ihnen Meneleck, Sohn des Königs von Saba, aus Palästina zubrachte. Die Flöte, Tambourine, Pauke und Trompete sind ihre Kriegsinstrumente; die Systern aber sind zu religiösen Feierlichkeiten bestimmt und die Lyra dient zu Festen und frohen Gelagen.

Die abyssinische Flöte wird wie unsere Clarinette gespielt. Die Trompete ist aus fünf Schuh langen Rohr gemacht, mit einer einem halben Zoll breiten Mündung; an diesem langen Stab ist der Hals eines Kürbis befestigt, der die Form einer Stürze der Trompete hat und mit kleinen weiſsen Muscheln (Bruce sagt Glöckchen) verziert ist. Das ganze Instrument ist mit Pergament überzogen. Es hat nur einen Ton „Mi" (E), der aber sehr rauh und durchdringend ist.

Der Syster ist schon früher beschrieben.

Die Lyra hat 5, 6 und zuweilen 7 Saiten.

Die Abyssinier haben auch Guitarren von den Arabern entlehnt.

Da neuere Reisende über Musik nichts mehr melden, als was Bruce angegeben hat, so müssen diese Details genügen, die wir ihm verdanken.

James Bruce hat in seinem Briefe an Dr. Burney in London doch mehr als Fetis angegeben z. B.

Es gibt zwei Hauptsprachen in Abyssinien, die Aethiopische, welche die todte, oder die Schriftsprache ist; und die Sprache von Amhare, welche am Hofe gesprochen wird. Der Ton, der schon eben beschriebenen Flöte ist nicht stark, aber mit einem miſstönenden Nebengeräusch begleitet, wie etwa der Ton einer zerbrochenen Oboe. Dieses Geräusch ist bei dieser Flöte kein zufälliger Fehler, sondern entspringt aus ihrer Einrichtung, und ist absichtlich, weil ohne diesen Fehler das Instrument nicht für gut gehalten wird. In äthiopischer Sprache heiſst sie Kwetz, in amharischer Agăda.

Die Kesselpauke heiſst in beiden Sprachen Nagareet, weil alle obrigkeitlichen Befehle, Na-

gar in beiden Sprachen genannt, vermittelst derselben bekannt gemacht werden. Gehen diese Befehle von Statthaltern aus, so gelten sie in ihren Provinzen; die vom König in ganz Abyssinien. Die Kesselpauke ist ein Zeichen der höchsten Gewalt. So oft der König jemand zum Statthalter ernennt, gibt er ihm eine Kesselpauke und eine Fahne als Zeichen seiner Einsetzung. Der König läſst überall, wo er geht, 45 solcher Kesselpauken vor sich herschlagen. Sie sind an Form und Gröſse den unsrigen gleich, ausgenommen, daſs sie weit unvortheilhafter gebunden sind; denn das Trommelfell ist über den äuſsern Rand gespannt und bedeckt wohl ein Drittheil der Auſsenseite, welches den Klang ungemein dämpft, und ihnen den hellen Metallton benimmt, den die unsrigen haben. Jeder Mann hat nur eine Pauke, die an der linken Seite seines Maulthiers hängt und mit einem drei Fuſs langen gebogenen Stock geschlagen wird. Im Ganzen ist der Klang derselben nicht unangenehm und ist sehr weit hörbar.

Die kleine Trommel, Kăbaro, auch in einigen Gegenden Hătămo genannt, ist im Durchschnitt halb und nach der Länge ungefähr zweimal so groſs, als unsere gewöhnliche, gleicht auch genau der in der Provence gebräuchlichen, nur daſs das unterste Ende ein wenig in's Spitzige sich verliert. Ueberall wird sie mit der Hand geschlagen und bald zu Fuſs, bald zu Pferd fortgebracht.

Von der oben ebenfalls beschriebenen Trompete sagt Bruce noch: „bei Märschen, ehe der Feind „noch gesehen wird, bläst man sie mäſsig, nachher „aber stark und heftig, daſs sie die Wirkung auf

„die abyssinischen Soldaten hat, sie in Wuth und „Raserei zu bringen, und sie ihres Lebens wegen „so nnbesorgt zu machen, daſs sie sich mit der „gröſsten Hitze mitten unter die Feinde werfen. „Icb habe oft in Friedenszeiten versucht zu erfah- „ren, welche Wirkung der Klang dieser Trompete „anf sie machen würde und gefunden, daſs nie- „mand, der sie hörte, sitzen bleiben konnte, son- „dern jedermann aufſteben und so lange sie gebla- „sen wnrde, in Bewegung bleiben muſste."

„Das Sistrnm wird im muntern Zeitmaſs und „bei lebhaften Dankpsalmen gebraucht. Jeder Prie- „ster hat eins, das er auf eine sebr drohende Art „seinem Nachbar gibt und dabei mit einer so un- „geziemenden Heftigkeit tanzt und sich herumdreht, „daſs man ihn weit eher für einen heidnischen Prie- „ster, als für einen Christen hält."

Die Lyra wird immer in Begleitnng der Singstimme und in Einklang gespielt. Die Saiten sind fein gedreht aus roher Schafs- oder Ziegenbaut gemacht, reiſsen bei trocknen Wetter leicht und haben bei fenchter Lnft fast keinen Ton. In den ältesten Zeiten wnrden die Lyren von den Hörnern einer Art Ziege, Agăzān genannt, verfertigt, welche die Natur selbst zu diesem Gebrauch gemacht zu haben scheint. Diese Thiere sind jetzt, da die Waldungen niedergehauen sind nnd das Feuergewehr bekannt worden ist, in der Provinz Tigre seltner und die Lyra wird jetzt aus einem rothen Holze verfertigt und zwar immer noch in gewundener, gedrehter Form.

In Abyssinien, Ambara, Tigre u. s. w. haben die Einwohner gewisse Gesänge, die sie Jahr ein Jahr

aus beständig wiederholen. Der Seltenheit wegen sind die von Jesuiten aufgenommenen Taf. 4^b beigefügt. Es sind lauter Klagelieder. Ihre Priester, Debatara, singen ihre geistlichen Lieder mit unsanfter Stimme und machen nach Art der Aegyptier mit ihren Klappern, Sistern und Castagnetten ein unerträgliches Geräusch. Selbst die Vornehmsten suchen eine Ehre darin, an Festtagen diesen Lärm mit ihren Klappern vermehren zu helfen. S. *Jobi Ludolfi Historia Aethiopica.*

Die besten Nachrichten über die Ashantees [1]) sind in dem Werke von Bowdich: „Mission nach dem Castell an der Spitze des Vorgebirges Ash," enthalten. Dieses Buch (in englischer Sprache geschrieben) enthält eine interessante Schilderung der Sitten und Gebräuche dieses wenig bekannten Volks, das indeſs einen bedeutenden Einfluſs auf einen beträchtlichen Theil Afrika's hat.

Die Fantees haben eine wilde,r auhe, unregelmäſsige Musik, die sich den Regeln der Melodie nicht gut fügt, und bei alle dem doch mehr Sanftes und Lebhaftes besitzt, als man bei andern Nationen von so wilder Art findet. Der Gesang der Ashantees besteht beinahe gänzlich aus Recitativen und ist der einzige Theil der Musik, der den Frauen auszuüben gestattet wird. Sie singen in Chören und bei Leichenbegängnissen ihrer Freunde; aber bei der Heftigkeit, zu der sie sich hinreiſsen lassen, machen sie durch ihr Gemisch von Heulen und Schreien diese Todenhymnen so unverständlich, daſs es unmöglich ist, die Melodie zu verstehen und aufzuzeichnen. Die Leute in den Fahr-

1) Eine Völkerschaft in dem Innern von Afrika.

zeugen, Ruderer u. s. w., die den gröſsten Theil ihres Lebens auf den Wellen zubringen, scheinen, wie die venetianischen Gondoliers, eine natürliche Anlage zur Musik zu haben. Ihre Arien gleichen denen ihres Landes nicht, haben aber einige Aehnlichkeit mit den in unsern Kirchen üblichen Gesängen. Bowdich hat einige Stücke dieser Lieder gesammelt. Er war so glücklich, einen Einwohner zu finden, der ihm den Grundton mehrerer Lieder richtig und so angab, daſs er sie aufschreiben konnte. Einige, sagt man, sollen sehr alt seyn; eins unter andern, an sich sehr unbedeutend, glauben sie, wär' gemacht worden, als die Welt eben erschaffen worden sey.

Alle ihre Musik hat sich blos durch Tradition erhalten; daher kann man schwerlich etwas finden, das einem Originallied gleicht; denn der Verzierungen, die sie anbringen, sind zu viele; Einige machen sie aus dem Stegreif, Andere sind vom Vater auf den Sohn gekommen, und nur, wenn sie mehrmals dasselbe Stück gespielt haben, versteht man erst, wo es angeht. Zuweilen singen sie im Anfang einige Noten hinzu, lassen welche weg, oder nehmen etwas aus der Mitte der Arie; immer nach Belieben des Spielenden. Alle Instrumentalmusik geht in einem sehr raschen Tempo.

Die Ashantees und Fantees haben mehrere Instrumente, bald gröber, bald feiner gearbeitet.

Die Flöten sind von Rohr und haben 3 Löcher.

Der Sanco ist ein enger Kasten, woran der obere Theil mit Krokodilhaut bespannt ist. Alle Saiten sind über einen Steg an einem andern an der äuſsern Seite eingelegten Holz befestigt und aufgespannt. Den Gebrauch, den die Ashantees

jedoch mit diesem Instrumente machen, beweist Mangel an musikalischem Gehör. Indem man die Saiten an den stark gekerbten Stock mehr oder weniger anzieht, kann man auch den Ton verändern. Dessen ungeachtet verstehen die Ashantees den Unterschied nicht; sie behaupten, daſs, wenn man eine Saite berühre, könne man auch keinen andern Ton hervorbringen. Angegeben ist nicht, ob die Saiten auf diesem Instrumente Darm- oder Metallsaiten sind.

Ihr Horn oder Hörnchen ist aus Elephantenzähnen gemacht.

Der Bantwa ist ein gebogener Stab, durch welchen ein zartes Rohr geht, das sie zwischen die Lippen nehmen und mit kleinen Stäbchen darauf schlagen.

Die Mosees, Mollonas, Einwohner von Borneo und die in dem Innern Afrika's haben auch eine Art plumper Geige. Der Körper ist ein Flaschenkürbis, dessen oberer Theil mit Damhirschhaut überzogen ist; zwei Schalllöcher sind daran angebracht, den Ton zu verstärken. Er hat nur eine Saite aus Kuhhaar gemacht. Der Bogen, womit man dieses Instrument spielt, gleicht unserm Violinbogen.

Loompoochwa ist ein Kasten, dessen eine Seite frei ist. Zwei Stege gehen darüber hin und fünf kleine, sehr glatte Stückchen Holz sind daran befestigt. Mit dem Daumen werden sie heftig angeschlagen.

Die Ashantees haben auch eine Art Dudelsack; doch ist der Ton so schwach, daſs man ihn kaum vernimmt. Sie haben auch noch Trommeln, aus hohlen Baumstämmen gemacht und mit Fell be-

spannt, auf welches sie mit zwei Stäben schlagen; dann Gongongs, hohle Eisenstäbe, die mit einem Stäbchen von demselben Metall geschlagen werden, Castagnetten von Eisen und endlich eine Art Schellen, d. h. hohle Kürbisse, die mit Kieselsteinchen angefüllt sind. Sie haben einen Hals, woran man sie hält, wenn man sie schütteln will. Bowdich sagt, die Geberden, die sie beim Spielen dieses Instruments machen, seyen lustiger anzusehen, als ihr Spiel zu hören.

Die Vornehmen des Landes haben ein Musikcorps, das vorzüglich aus Hörnern und Flöten besteht. Bowdich versichert, es hätten bei einer gewissen Gelegenheit in Gegenwart des Königs, als der Gesandte und sein Gefolge erschienen war, mehr denn Hundert verschiedene Haufen von Musikern auf einmal zu singen angefangen, und zwar jeder die seinem Chef eigne Arie. Trommeln und andere metallene Instrumente begannen das Concert, hernach schwiegen sie und die Flötenspieler lieſsen wahrhaft harmonische Töne hören, mit denen sich ein dem Dudelsack ähnliches, aber nicht so brummiges Instrument vermischte.

Die Musik des Volks in Empōngwa ist, nach Bowdich, noch unbedeutender, als die der Ashantees und Fantees.

Der Enchambée, das einzige Instrument, was sie haben, gleicht der Mandoline. Es hat fünf Saiten aus Palmbaumwurzeln gemacht. Der Hals besteht aus fünf Stücken Bambus, woran die Saiten befestigt sind. Wenn man diesen Bambus dreht, stimmt sich das Instrument zwar leicht, die Stimmung ist jedoch von keiner Dauer. Man spielt es

mit beiden Händen. Der Ton, so angenehm er ist, hat wenig Veränderung.

In Empoongwa traf Bowdich einen musikalischen Neger aus dem Innern von Imbeekee, so widerlich von Ansehn, als seine Musik überraschend war. Er hatte eine Harfe von acht Saiten aus der faserigen Palmenholzwurzel gemacht, deren Ton sehr rund und harmonisch war. Mit leichter Mühe rauschte er auf den Saiten viel Noten durch und sang noch über den Tonumfang seiner Harfe hinaus. Ganz unvermuthet stimmte er auf einmal das Hallelujah von Händl an. „Diesen Chorgesang „mitten in den Wüsten Afrika's von einem solchen „Wesen spielen zu hören, sagt Bowdich, machte „auf mich einen wunderbaren Eindruck; mein Er„staunen läſst sich nicht ausdrücken."

Der Major Laing fand auf seinen Reisen durch Timanee, Kooranko und Solima, daſs Musik eine wichtige Stelle bei öffentlichen Ceremonien einnahm. Er wurde überall mit Gesang und Tanz empfangen, ja die Jelle-men oder wandernden Musiker schienen die Fähigkeit, aus dem Stegreife etwas vorzutragen, zu besitzen; denn der gröſste Theil ihrer Lieder war erweislich zu dem Empfang des weiſsen Mannes gemacht. In Semeera, in der Gegend von Kooranko, schickte ihm der König Beesimera seinen Griot oder Ministrel zu, der ihm einen Willkommen sang. Er begleitete seinen Gesang mit einer Art Geige, die aus einem Flaschenkürbis gemacht war und zwei viereckige Schalllöcher zur Verstärkung des Tons hatte. Diese Violine hatte nur eine Saite von gedrehtem Pferdehaar; ungeachtet des geringen Umfangs dieses Instruments von nur 4 Tönen, verstand er sie doch auf so ver-

schiedene Weise zu behandeln, daſs eine angenehme Melodie hervorkam. Dieser Musikus spielte dem Reisenden so lange vor, bis der Tag sich neigte und er einschlief. Bei seinem Erwachen wurde er wieder durch den Gesang dieses Künstlers begrüſst. Laing, überzeugt, daſs er auf ein Geschenk rechnete, gab ihm, ehe er abreiste, einen Pfeifenkopf, und befahl ihm, zurükzukehren und seinem Herrn in seinem Namen zu danken.

Dieses Volk hat noch ein anderes Instrument, das weiter nichts, als ein hohles Eisen ist; sie schlagen es mit dem Daumen der rechten Hand, an der sie einen eisernen Würfel befestigt haben. Auch ist die Trommel bei ihm üblich. Die Musik dieser afrikanischen Nation ist, der Beschreibung des Major Laing nach, nicht ohne Werth.

In Soolima veranstaltete der König Yaradee dem Major ein militärisches Schauspiel und während der kriegerischen Uebungen lieſsen sich mehr als Hundert Musiker auf ihren Flöten, Trommeln und Ballafus, Harfen und anderen Instrumenten hören. Er findet es zu weitschweifig, sie Alle herzunennen, da sie plumper Art waren. Der Schariwari, den sie machten, war fähig, gewöhnliche Ohren zu zerreiſsen, weshalb der Major sich genöthigt sahe, die seinigen mit Baumwolle zu verstopfen. Zwei Leute schlugen mit krummen Stäben beständig auf zwei groſse Trommeln, welche die Gestalt eines umgekehrten Thurmes im Schachbret hatten. Ihr Zweck schien nur zu seyn, so viel als möglich Lärm zu machen. Ein wahrscheinlich improvisirter Dialog wurde von einem Musiker, der den Ballafu spielte, gesungen und einige Frauen sangen zuletzt mit fürchterlich kreischenden Stimmen ein Loblied auf

den König. Das Fest endete mit einem Kriegsgesang, auf einen von den Yaradee's über die Fulahs vor 40 Jahren erkämpften Sieg verfertigt. Dieser Gesang wurde bei allen öffentlichen Festen wiederholt.

Es scheint, daſs die Musik dieser Völker sowohl, als ihre Instrumente, wovon das Beste eine Art Guitarre oder Geige, aus einem Kürbis gemacht und mit Pferdehaar bezogen, ist, sehr wenig vervollkommt worden sind; dessen ungeachtet haben ihre natürlichen Gesänge so etwas naiv Sanftes, das durch die Modulationen der gebildesten Völker nicht übertroffen wird. Lärm ersetzt indeſs bei ihnen gewöhnlich die fehlende Harmonie und die Wirkung so vieler Stimmen und Instrumente, die es einander mit Gewalt zuvorthun wollen, ist betäubend.

Bei den Fellathas haben die Anführer ein zahlreiches Gefolge von Personen sowohl zu Fuſse als zu Pferde bei sich, wo, wenn es ihnen schicklich scheint, ein Theil desselben ihr Militärmusikcorps abgeben muſs. Als der Barkagana oder Obergeneral des Scheik von Borneo von dem Major Denham besucht wurde, hatte er fünf Musiker zu Pferde hinter sich. Einige trugen eine Trommel an den Hals hängend, auf welcher sie den Tact während ihres Singens schlugen; ein Anderer spielte auf einer Flöte von Schilfrohr und der Letzte blies in ein Büffelhorn. Diese Musiker sangen auf die Ankunft des Majors Denham Lieder aus dem Stegreif.

Unter den musikalischen Instrumenten der Fellathas bemerkt man eine lange Flöte, die unserer Clarinette gleicht und mit Muscheln verziert ist. Sie ist aus Holz gemacht und hat ein metallenes

Mundstück. Der Ton dieses Instruments ist nicht unangenehm. Sie haben eine Trompete von 12 bis 14 Fuſs Länge, die aus einem hohlen Stück Holz gemacht und mit einem metallenen Mundstück versehen ist.

Der Major Denham lieſs dem Scheik von Borneo eine Spieluhr hören, der darüber höchst verwundert ausrief: „Wunderbar! Wunderbar!" Besonders rührte ihn der Kuhreihn. Er hielt sein Gesicht mit einer Hand bedeckt und hörte ruhig zu; als aber ein Mann durch einen Ausruf des Erstaunens ihn störte, schlug er ihn so, daſs alle davon genug haben konnten. Er erkundigte sich bei dem Major, ob seine zweimal so groſse Dose nicht einen gröſsern Effect machen würde? „Ja, sagte Denham, aber sie ist auch zweimal theurer!" — „Theurer! rufte er, wenn sie 1000 Dollars kostete, ist sie doch noch wohlfeil."

Die musikalischen Instrumente der Einwohner in Benin bestehen in gröſsern und kleinern Trommeln, mit Thierhäuten bezogen, und einer Art Harfe mit 5 bis 6 Schilfröhren, statt der Saiten. Sie singen und tanzen nach dem Klange dieses Instruments, daſs sie mit Geschmack spielen. Die Völkerschaften an der Goldküste haben ebenfalls Trommeln verschiedener Gröſse. Ein Theil der afrikanischen Volksstämme bedienen sich der Bangore, die unter die Guitarre zu zählen ist. Man spielt sie mit den Fingern.

Die Einwohner in Congo haben eine Laute ganz eigner Art. Der Körper und der Hals dieses Instruments gleichen den unsrigen und sind von Holz, aber der Theil, wo die Schalllöcher bei unsern Lauten sind, ist dort von sehr feinem Perga-

ment. Man schlägt die Saiten mit den Schweif eines Elephanten oder mit Rinde von Palmbaum. Die Saiten sind von einer Seite des Instruments an die andere mit Ringen befestigt, an welchen kleine Silber- oder Eisenplättchen hängen. Wenn diese Metallstückchen durch die Saiten bewegt werden, entsteht ein harmonisches Rauschen, das, wie man versichert, lieblich seyn soll.

Niebuhr erzählt: „In den Händen eines Ein-„gebornen in Dongala sah ich eine Harfe, deren „Töne höchst angenehm waren. Der Körper war „von ausgehöhltem Holz gemacht, in ovaler Form, „mit Thierhaut überzogen. Er war mit 5 Saiten „von Katzendarm bespannt, die an einem beweg-„lichen Hals befestigt waren, wodurch das Instru-„ment gestimmt wurde. Man spielte es mit den „Fingern, die Saite kneifend, oder mit einer Art „Bogen, der mit ungegerbter Haut überzogen war."

Bei den Hottentoten findet man ein sehr sonderbares und sehenswerthes Instrument, Gorah genannt. Es ist eine lange Fackel mit einem Strick von Katzendarm, von einem Ende zu dem andern gezogen, so daſs er sich so leicht, wie ein Violinbogen biegt. Am Ende der Saite ist ein Kiel von einer Strauſsfeder, ungefähr 1½ Zoll lang, befestigt, wodurch die Fackel und die Saite zusammengefügt werden. Dieser Kiel wird nun an die Lippen genommen und darauf durch Hauchen eine starke Vibration erregt. Auf diese Weise, einen Ton hervorzubringen, würde sich dieses Instrument der Classe der Hörner oder Trompeten nähern; wenn es indeſs zart behandelt wird, gleicht der Ton mehr dem einer Violine. Die Hottentoten oder wenigstens der gröſsere Theil von ihnen, fügen das Innere

der Hand, mit der sie das Instrument halten, in die linke, und halten das Innere der andern Hand an das rechte Ohr [1]).

Mitunter ist ihre Musik ziemlich angenehm und man hört eine groſse Mannichfaltigkeit der Töne, bemerkt auch dabei einige Bezeichnung der Intervallen und Regeln der Modulation. Ein Hottentot kann stundenlang mit steigernder Selbstzufriedenheit auf dem Gorab spielen, seine Freunde haben gleiche Lust daran und hören, um ihn herum sitzend, unermüdet zu. Lustige, lebhafte Lieder sind dem Character der Hottentoten angemessen. Sie singen und tanzen leidenschaftlich und begleiten ihren Gesang mit einer Art Trommel. Diese besteht aus einem hohlen Stück Holz, worin ein wenig Wasser ist, welches das darüber gespannte Pergament, was sie mit dem Innern der Hand schlagen, feucht hält. Es wird versichert, daſs wenn die Mauren in Sahara ihre schmachtenden Lieder zu einer ziemlich plumpen Guitarre singen, man sich mit spanischen Musikern [2]) umgeben glaube, Da die Musik dieser Nation und die der Mauren einen Ursprung, d. h. arabischen haben, so ist diese Aehnlichkeit leicht zu erklären.

Die Tablas oder Pauken, Triangel, der Erbeb, ein der griechischen ähnliche Lyra von nur zwei Saiten und eine plumpe Flöte sind in Marokko die am meisten üblichen Instrumente [3]).

---

1) Burshall's Reisen B. 1. S. 458.

2) Mollien's Reisen in das Innere von Africa.

3) *Jackson's account of Marocco.*
(Jackson's Nachrichten über Marrokko.)

In Tanger findet man nichts als Spieler des Dudelsacks; dieses Instrument, so plump als sie selbst, ist aber nie rein, und sie spielen es ohne Tact. Sie haben keine ordentlichen Lieder, kennen keine Notenschrift und spielen blos auswendig [1]).

XI. Capitel.

Musik der Amerikaner.

Die kurze Uebersicht, die im Anfange dieses Werks über Musik wilder Völkerstämme gegeben ist, enthält ziemlich auch das, was sich über Originalmusik der Amerikaner sagen läſst. Nach der neuerlichen Reise des Capitäns Basil Hall scheint es, daſs die Einwohner viele alte Gebräuche beibehalten und die Musik noch in demselben Zustande von Einfachheit war, wie im funfzehnten Jahrhundert, als Amerika entdeckt wurde. In den europäischen Niederlassungen wird Musik getrieben, wie in dem Vaterland der Colonisten; in Mexiko, Peru, Brasilien [2]), wie in den vereinigten Staaten findet man nichts Originelles und die Musik hat entweder

1 *Ali Bey's travels, Vol.* 1. *pag.* 48.
(Ali Bey's Reisen, B. 1. S. 48.)

2) In Brasilien haben die afrikanischen Sclaven ihre vaterländischen Instrumente, Trommeln, aus Schaffelle über einem hohlen Baumstamm gespannt und einen groſsen Bogen, blos mit einer Saite, an welcher die Hälfte einer Kokosnuſsschale oder eines kleinen Kürbisses anliegt. Dies Instrument wird am Unterleib angestemmt und die Saite mit dem Finger gegriffen, oder mit einem kleinen Stückchen Holz geschlagen. Völkerkunde Band 11. D. H.

spaniscben, portugisischen oder französischen Character. Selbst die indianischen Lieder baben immer europäischen Anklang. Der Lieutenant Back, der den Dr. Franklin auf seiner Reise am Hudsonsbay bis an den Fluſs der Kupferminen begleitete, hat mehrere Lieder bekannt gemacht, die ihm von den Indianern in Canada vorgesungen worden sind. Er hat diese Arien während seiner dreijährigen Verbindung mit den Canadaern gesammelt. Sie singen solche, wenn sie über Flüsse fahren; mit halber Stimme und furchtsamen Ton, wenn sie sich der Strömung nähern und mit freudigem lustigen Tone, wenn sie durch die gefährlichen Stellen sind. Es ist sebr leicht in diesen Liedern die Mischung von europäischer Kunst mit der Originalität des natürlichen Gesanges zu entdecken; französische Vau de villes und englische Balladen sind offenbar die Grundlage; so angenehm sie in's Gehör fallen, so kann man sie doch nicht für indische Originale halten.

In den vereinigten Staaten und englischen Niederlassungen gibt es in groſsen Städten Theater und die Musik wird in den Familien eben so, wie in England selbst getrieben. Amerika hat indessen noch keine ausgezeichneten Componisten hervorgebracht, deren Ruhm bis zu uns gekommen wäre, obgleich Lieutenant Back und Andere bei ihrem Aufenthalte in diesem Lande mehrere recht liebliche Lieder gehört haben, die von Amerikanern componirt waren, deren Namen sie aber nicht mehr wuſsten. Seit Kurzem ist in New-York durch eine Gesellschaft englischer Sänger die italienische Oper eingeführt und es läſst sich erwarten, daſs Musik gleiche Fortschritte mit Kunst und Wissenschaft

machen wird, die in den vereinigten Staaten mehr als je ermuthigt werden.

Die Verfertigung von Instrumenten verbreitet sich ungemein und wird durch öffentliche Ausstellung ermuntert. Das Institut in New-York [1]) gibt den Pianofabrikanten jährlich drei Preise. Der erste und dritte Preis ward 1830 Robert und William Nuuns zuerkannt und der zweite William Geib. Es nahmen mehrere an diesen öffentlichen Ausstellungen Theil.

XII. Capitel.

Musik der Griechen.

Die früheste Geschichte der Griechen umhüllt ein dichter, schwer zu lösender Schleier; alles was der Erfindung der Schreibekunst vorherging, ist nur halb bekannt. Es ist keine kleine Aufgabe, unter den lügen- und fabelhaften Erzählungen der ersten Geschichtschreiber das Wahre herauszufinden. Gewiſs scheint es, daſs Cadmus an der Spitze einer phönicischen Colonie nach Griechenland kam und das Königreich Theben stiftete, ungefähr 200 Jahr früher als die Exode (2. Buch Moses) geschrieben wurde (im Jahr der Welt 2511 oder 1493 vor Christi Geburt). Dieser Fürst soll Musik und Schreibekunst zuerst nach Griechenland gebracht haben.

1) Es ist nicht gesagt, welches Institut; wahrscheinlich geht dieses von der Regierung aus.

Die erste verdanken die Phönicier Aegypten [1]; die Erfindung der letzten schreibt man aber ihnen zu.

Nicht allein durch die Phönicier wurden die Griechen mit der musikalischen Kunst bekannt, sondern, wenn man einer in Oxford vorhandenen Marmorschrift Glauben beimessen will, sie müssen auch einen Theil ihrer musikalischen Kenntnisse aus Phrygien erlang thaben, indem nach diesem Marmor Hiagnis, aus Celeres, der Hauptstadt Phrygiens, die Flöte, sowohl als auch den phrygischen Modus und die Nomi erfunden haben soll. Diese Nomi waren Gesänge, die zu Ehren Apollos, der Cybele, des Bacchus, Pans und anderen Götter gesungen wurden. Es ist sehr wahrscheinlich, dafs der äolische, jonische oder dorische Modus seinen Namen durch den Landstrich bekommen hat, wo er erfunden worden ist.

Eine genügende Nachweisung über Erfindung der musikalischen Instrumente der Griechen hat man nicht. Der Monaule oder die einfache Flöte, soll einigen Schriftstellern nach durch die Gattin des Cadmus, Harmonia, nach Griechenland gebracht worden seyn und, ist das gegründet, so wäre dieses Instrument nicht phrygischen Ursprungs. Andere schreiben der Minerva die Ehre der Erfindung der Flöte zu. Sie scheint aber nur dieses Instrument gebraucht und durch Zufügung von Löchern und der Klappe verbessert zu haben, ein Anderer aber der Erfinder zu seyn. Fetis bemerkt, dafs Staffort hier in Irrthum sey und dafs die alten Flöten wenig Löcher und keine Klappe gehabt hätten,

---

1) Die Schriftsteller sind hierüber nicht einig; die Sido, eine schon genannte Aegyptierin, soll die Musik erfunden haben.

daher man zu jedem Modus auch eine andere Flöte habe nehmen müssen. Ovid nach hat die Flöte der Minerva aus Buchsbaum bestanden (*per rara foramina buxo. fast. lib. VI.*) Hyginus gibt an, sie sey aus Knochen gewesen und habe einige Löcher (*foramina rara*) gehabt; er erzählt ferner, daſs Minerva von ihren Schwestern der Juno und Venus ausgelacht worden sey, als sie einst die Flöte gespielt habe; sie wäre daher zu einer Quelle gegangen und habe darin, wie in einem Spiegel gesehen, daſs sie ihr Gesicht durch das Blasen auf der Flöte verunstaltete. Sie sey hierüber unwillig worden, habe die Flöte weggeworfen und denjenigen mit einer schweren Strafe bedroht, der sie aufheben würde. Ovid, Properz und Claudian sagen dasselbe von der Verunstaltung ihres Gesichts und nach Plutarch muſste sie sich sogar deshalb von einem Satyr verspotten lassen.

Diejenigen, die ihr die Erfindung der Flöte zuschreiben, halten dafür, daſs sie sich dieser anstatt der weit ältern Pansflöte — Syrinx — bedient habe. Der Syrinx bestand, bekanntlich, aus Rohrstücken von ungleicher Länge, die an einander gefügt waren. Man spielte diesen, indem man in jedes Rohr nach der Reihe hin- und zurückblies und so Luft hineinbrachte. Nach den alten Mythen war die Nymphe Syrinx vom Pan verfolgt, in dem Augenblicke, als er sie zu erreichen hoffte, in Schilfrohr verwandelt worden. Dieser Gott beobachtete den Ton, den das Säuseln des Windes in dem Schilf erregte, das ihren Namen führt.

Der Syrinx blieb lange das Lieblingsinstrument der Hirten, die Pan als ihren Beschützer verehrten, und wurde später durch Hinzufügung der *fo-*

ramina, d. h. durch Löcher und Klappen verbessert [1]).

Die am Meerufer wohnenden Griechen bedienten sich wahrscheinlich der Muscheln als musikalischer Instrumente, wodurch die Fabel von den Tritonen, die auf Muscheln blasend den Wagen Neptuns umgeben, entstanden seyn mag. Sie hatten auch Flöten von Haferstroh verfertigt, Avena genannt; die Tibia, ein Instrument von derselben Art, war aus dem Bein eines Thiers gemacht. Später kamen die Alten erst darauf, Flöten zu bohren und nun wurden welche von Buchsbaum, Palmenholz, Erz, Silber und Gold verfertigt. Zuweilen war auch an dem untern Theil ein Horn angebracht, wodurch sie die Gestalt eines Bischofsstabs oder Zinkens erhielt. Dies war das Unterscheidungszeichen der phrygischen Flöte. Dem Merkur, der so berüchtigt ist, nicht allein, weil er als Patron der Diebe und Kaufleute gilt, sondern weil er alle Fähigkeiten seiner Schützlinge besafs, wird die Erfindung der Lyra zugeschrieben.

Die Mythologen erzählen, Merkur habe in Pierien dem Apollo Rinder weggetrieben, die dieser dort gehütet hätte. Um nicht durch die Spur verrathen zu werden, habe er den Rindern gewisse Schuhe angezogen und sie auf diese Weise theils nach Pylus, theils in eine Höhle getrieben, wo er zwei davon geschlachtet, das Fleisch theils gekocht, theils gebraten verzehrt und die Häute aufgehangen habe. Nun sagen die Mythologen, ging er

1) Nach der Einrichtung dieses Instruments kann es keine Löcher oder Klappen gehabt haben; es ist diese Angabe eine sonderbare Verwechselung. Fetis.

wieder auf Cyllene, einen Berg in Arcadien, fand dort eine Schildkröte, die er verzehrte, und als er den Ton vernahm, der aus dem hohlen Körper kam, spannte er die Nerven von den geschlachteten Rindern darauf, wodurch er denn die Lyra erfand. Nach vielen Nachforschungen entdeckte Apollo seinen Dieb und beklagte sich deshalb bei dem Jupiter. Sie gingen, als Merkur Alles geleugnet hatte, nach Pylus, wo Apollo seine Rinder wieder bekam, jedoch sie dem Merkur schenkte, da er ihn auf der neuerfundenen Lyra spielen hörte. Merkur weidete die Rinder und erfand dabei auch die Pfeifen, wofür ihm Apollo seinen güldnen Stab verehrte und die Kunst mittheilte, mit gewissen Steinchen zu wahrsagen.

Diese Erzählung gleicht zu sehr den ägyptischen Volkssagen, wie Hermes die Lyra erfunden haben soll, um daran zu glauben. Keine von beiden ist unmöglich; indessen ist es wahrscheinlicher, daſs die Fibrirung gespannter Nerven zu Erfindung dieses Instruments Veranlassung gab. Obgleich griechische und römische Schriftsteller ihrem Merkur die Erfindung der Lyra und überhaupt der Musik zueignen, so ist doch mehr anzunehmen, daſs sie ägyptischen Ursprungs ist. Apollodor ist beinahe der einzige Schriftsteller, der diese Erfindung den Hermes einräumt.

Die Griechen und Aegypter standen in einem solchen Verhältniſs zu einander, wie in den neuern Zeiten verschiedene europäische Staaten; die Griechen nahmen vieles von den Aegyptern auf und eigneten ihren Gott, den sie wohl nur unter andern Namen als diese verehrten, dieselben Handlungen als bei ihnen geschehen an, oder schmückten ihn

mit den dahin passenden Attributen. Die Erfindung der siebensaitigen Lyra wird so vielen spätern Personen zugeschrieben, daſs es ungemein schwer ist, hierin etwas Genaues zu bestimmen. Die Form der Lyra hat übrigens bei manchen alten Bildern die Gestalt einer Schildkröte, wodurch die Erzählung von ihrer Erfindung an Glauben gewinnt. Auf dem alten Himmelsgloben ist sie dargestellt, wie eine Schildkrotschale und in dem farnesischen Pallast zu Rom, ist in der Gruppe der Dirce, eine der allerältesten Bildhauerarbeit, die Lyra des Amphion von derselben Form, nämlich dem Gerippe oder der Schale einer Schildkröte.

Apollo soll die Cither erfunden und deshalb, dem Pausanius nach, mit dem Merkur einen gemeinschaftlichen Tempel gehabt haben. Diodor sagt hierüber nicht ein Wort. Da es noch sehr unausgemacht ist, worin Cither und Lyra eigentlich von einander unterschieden gewesen sind, die von vielen Schriftstellern entweder für einerlei gehalten oder mit einander verwechselt werden; so ist es möglich, daſs Apollo an der Lyra des Merkur eine Veränderung angebracht hat und als Erfinder betrachtet worden ist. Apollo wurde in Griechenland als Gott der Musik verehrt; an den pythischen Spielen, die zu Verherrlichung seines Sieges über die Schlange Python eingeführt worden waren, nahmen besonders Musiker und Dichter Theil. Einige der ältesten Denkmäler griechischer Dichtkunst sind Hymnen, die zur Ehre Apollos gesungen wurden.

Marsyas wird als Erfinder der Doppelflöte betrachtet. Er gab musikalischen Unterricht und man rechnet Olympos, den Phrygier, der zuerst in Griechenland die Kunst einführte, die Lyra mit

einem Stäbchen zu spielen, unter seine Zöglinge; vor ihm gebrauchte man blos die Finger. Er erfand das alte enharmonische Klanggeschlecht, was das erste geregelte System der Griechen gewesen zu seyn scheint. Alles dieses gehört der fabelhaften Zeit Griechenlands an, wo die bekanntesten mythologischen Figuren als geschickte Musiker gelten. Merkur, Minerva, Pan und Apoll sind schon genannt; zu ihnen kommen noch die Musen, Bacchus und die Syrenen. Die erstern fügten der Lyra noch die Saite Mese oder la (a) bei. Früher gab es drei, nämlich: mi, fa und sol (e, f, g), genannt hypate meson, parhypate meson und meson diatonos. Bacchus war als Flötenspieler berühmt und der Gesang der Syrenen hatte für die Zuhörer so viel Anziehendes, daſs sie diesem nicht wiederstehen konnten; wenn sie auch wuſsten, daſs er für sie verderblich war, so hatten sie doch nicht die Kraft, sich seiner zu entziehen, und fanden den süſsesten Tod bei den Tönen dieser zauberischen Musik.

In diesem Zeitalter scheint Musik das höchste Vergnügen des griechischen Volks ausgemacht zu haben. Man führt wunderbare Geschichten von ihrer unbegreiflichen Wirkung an, denen man zwar nicht unbedingten Glauben schenken darf; die jedoch von solchen, welche Zeugen des Einflusses der Musik auf die Leidenschaft mehrerer, oder auf den melancholischen Character einzelner Menschen waren, nicht widerlegt werden. So abgeschmackt einige dieser Volkssagen auch scheinen mögen; so haben sie doch wahrscheinlich ihre Entstehung einem Ereigniſs zu verdanken, wovon das eigentliche Wahre unter allegorischem Schleier verborgen ist.

Unter den ausgezeichneten Männern in den musikalischen Jahrbüchern dieser Zeit nimmt Orpheus den ersten Rang ein. Er hat religiöse Hymnen geschrieben, die Flöte verbessert und der Lyra die Saiten bypat und parhypat (h, c) beigefügt, welche mit der durch Linus vermehrten d Saite der Lyra den Heptaccord oder die sieben Töne bildeten. Orpheus lockte nach der griechischen Geschichte durch sein Spiel die wilden Thiere aus dem tiefen Wald hervor, was wohl so viel heiſst: er milderte durch Weisheit und Klugheit die Sitten seiner Zeitgenossen und machte barbarische Völker, unter denen er lebte, geselliger.

Der schon genannte Linus, Lehrer des Herkules, ist auch als einer der ersten Musiker des Alterthums anzusehen. Hierauf kommt Musäus, Sohn oder Schüler des Orpheus, Tamisis, Chiron, Lehrer des Achill, Amphion, Sohn Jupiters und der Antiope. Amphion gilt für einen Schüler des Herknles auf der Lyra und wird zugleich als Erfinder der lydischen Tonart genannt. Indessen bestreiten einige Schriftsteller sein Talent, indem besonders Pausanius'angibt, es sey sein Ruf blos durch die Verbindung mit der Familie des Tantalus entstanden. Es wird von ihm erzählt, daſs, als er dem Herkules zu Ehren einen Tempel erbaut, habe ihm dieser solche Macht verliehen, daſs bei dem Tone seiner Lyra die Steine sich gehoben und die Mauern von Theben hierdurch entstanden waren. Palaphätus erklärt diese Fabel und sagt, daſs Amphion und Zethus ihre Musik nicht umsonst hätten hören lassen wollen; da nun in jenen Zeiten Geld noch nicht bekannt war, hätten sie von jedem, der ihre Musik gern gehört habe, dafür sich

bei dem Bau ihrer Mauer helfen lassen. Andere wollen unter dieser Musik nur eine gewisse Beredtsamkeit verstehen, wodurch Amphion die wilden Böotier von ihren Bergen und Klippen herabgelockt und zu einem friedlichen Beisammenleben bewogen habe.

Der Zustand, in welchem die Musik durch die genannten Personen gekommen seyn mag, war wohl derselbe, wie ihn Homers Dichtungen schildern. Die Genauigkeit der Beschreibungen dieses Dichterfürsten ist so allgemein anerkannt, daſs man auf diese zurückgehen muſs, um sich eine richtige Vorstellung von den Sitten und Gebräuchen damaliger Zeit zu machen.

Die Zeit des trojanischen Kriegs, wie überhaupt manche Begebenheit vor der Geburt Christi, hat mehrfache Streitigkeiten veranlaſst, die nicht hierher gehören. (Mehr als 50mal wird der Musik in der Iliade und der Odyssee gedacht und stets mit vielen Lobeserhebungen. In diesem heroischen Zeitalter war wohl Gesang am meisten Mode; und so wie des Gesangs nie ohne Begleitung von Instrumenten Erwähnung geschieht; so findet sich auch nicht die geringste Spur von Instrumentalmusik ohne Gesang. Der Tanz selbst geschah, wie es scheint, stets mit Gesang.)

Odyssee, Ges. 4. V. 15.

Es sang ein göttlicher Sänger
In die Harfe sein Lied. Und zween nachahmende Tänzer
Stimmten an den Gesang, und dreheten sich in der Mitte.

Der musikalischen Instrumente, die Homer erwähnt, sind wenige; nur Lyra, Flöte und Syrinx sind genannt und belegen, daſs zur Zeit des trojanischen Kriegs blos diese bekannt waren.

Denn so oft er die Blicke dem troischen Lager zuwarf,
Staunt er über die Feuer, die alle vor Ilion brannten,
Ueber den Schall der Flöten und über der Menschen
Getümmel.
Stolls Uebers.

Wie die Aegyptier und Hebräer, wendeten auch die Griechen bei ihren kirchlichen Feierlichkeiten Musik an. Homer schreibt das Aufhören der Pest der Musik zu. Allen Gottheiten waren Hymnen geweiht; nur der Tod konnte, wie Aeschylus angibt, durch Bitten und Opfer nicht erweicht werden; für ihn hatte man keine Altäre und ihm wurde kein Gesang gebracht. Auch Aeschylus und Homer belegen, daſs zu öffentlichen Festen der Griechen immer Musik gehörte:

Wahrlich es füllt mit Wonne das Herz, dem Gesang zu horchen,
Wenn ein Sänger, wie dieser, die Töne der himmlischen nachahmt.
Denn ich kenne gewiſs kein angenehmeres Leben,
Als wenn ein ganzes Volk ein Fest der Freude begeht,
Und in den Häusern umher die geweiheten Gäste des Sängers
Melodieen horchen u. s. w.
Odyssee, 9. Ges. V. 2.

Was Militärmusik betrifft, so thut zwar Homer der Trompete Erwähnung; doch mag sie in dem trojanischen Kriege nicht gebraucht worden seyn, da des Stentor Stimme ihre Stelle vertrat [1]).

Siehe da rufte laut die Göttin mit weiſsen Armen,
Aehnlich Stentor, dem edlen, dem Manne der ehernen Stimme,
Dessen Stimme so weit ertönte, wie fünfzig anderer.
Ilias, Ges. 5. V. 770.

1) Später gibt Eustachius sechs verschiedene Trompeten der Griechen an, darunter die gallische oder celtische einen schneidenden, die medische aber einen tiefen Ton hatte.

Solche Schreier hieſsen auch Herolde:

Odyssee, Ges. 2. V. 6.

Homer hat in seinen Dichtungen mehrere Sänger und Rhapsodisten verewigt. Was er von ihnen sagt, gibt den Beweis, daſs diese Leute damals das waren, was später die Barden mancher Nationen in dem nördlichen Europa gewesen sind. Sie sangen Gedichte aus dem Stegreiſe in den Städten und in den Palästen ihrer Fürsten, wo sie geachtet wurden; wie die alten schottischen Musiker, gaben sie vor, von den Göttern begeistert zu seyn.

Thamyris und Demodocus sind die beiden Barden, deren Homer mit besonderm Lobe gedenkt:

— — Ruft auch den göttlichen Sänger unsern Demodocus etc.

Odyssee, Ges. 8. V. 46.

Bei dem Improvisiren dieser Sänger lag oft der Inhalt der Lieder dem Herzen der Zuhörer nahe, so, daſs der Sänger nur wenig äuſsere Kunstschönheiten nöthig hatte, um dem Liede volle Kraft und Wirkung zu verschaffen. Daher machten später bei Gelegenheit der nemeischen Spiele, wie Pausanias (Achaic. cap. 50) erzählt, die von Pylades, einen geschickten Cytharisten aus Megapolis, mit schöner Stimme bei dem Eintritte Philopönis in die Versammlung der Cytharisten u. s. w. vorgetragenen Worte:

„Griechenland erwirbt er die prächtige Zierde der Freiheit“

den gröſsten Eindruck. Jedermann rief aus, daſs kein Gedicht hätte glücklicher auf diesen General gewählt werden können.

Von Homer bis auf Sappho, 400 Jahr vor Christi Geburt, gibt es in der musikalischen Kunst eine groſse Lücke; indeſs ist gewiſs, daſs geschickte

Musiker in dieser Zwischenzeit gelebt und die Musik vervollkommnet haben. Unter die Zahl der Geschicktesten gehört Thaletes von Creta (870 Jahr vor Chr. Geb.), der als Flötist und Sänger sich auszeichnete; Eumelus (750 Jahr vor Chr. Geb.), Verfasser eines historischen Gedichts über Griechenland; Archilogus von Paros (700 Jahr vor Chr. Geb.), als Erfinder der lyrischen Dichtart angegeben. Vor ihm war blos das heroische Gedicht in Hexametern bekannt und ein abgeändertes Sylbenmaſs gab es damals nicht. Er soll auch der erste gewesen seyn, der das begleitete Recitativ, was tragische Dichter und Dichter der Dithyramben (Bacchus- oder Trinklieder) nachher annahmen, erfunden haben.

Olympus, der Phrygier, den mehrere Schriftsteller vom Olymp 697 vor Chr. Geb. herunter steigen lassen, ist einer der berühmtesten Musiker des Alterthums.

Seine musikalischen Fertigkeiten haben Plato, Aristoteles und Plutarch gepriesen. Plato erzählt, seine Musik habe alle Umstehenden ermuntert; Aristoteles versichert, sie habe begeistert und Plutarch bestätigt, daſs sie an Einfachheit und Ausdruck alle bisher bekannte Musik übertroffen habe: er eignet ihm die Composition mehrerer Nomen oder Lieder zu, die in den älteren Schriftstellern angeführt sind, als den Minervischen Gesang, den Harmatischen und den Curulen oder das Lied, was bei dem Wettrennen mit Wagen gesungen wurde, auch den spondeeschen oder libatischen Gesang.

Dem Olympus folgte Terpander, allgemein als Erfinder der Notenschrift geltend (670 Jahr vor

Chr. Geb.). Man hält ihn auch für den ältesten Componisten der Scholien oder Tischlieder. **Tyrteus**, dessen Lieder, wie **Lykurg** angibt, 200 J. nach seinem Tode gesungen wurden, war ein Zeitgenosse **Terpanders**. In dem 6. Jahrhundert vor Christum wurde **Minermus** von Smyrna berühmt. Musik und Dichtkunst gingen, so zu sagen, Hand in Hand und machten gemeinsame Fortschritte. Die Musik begeisterte die Dichter, wodurch neue Lieder und Sylbenmaſse entstanden, was wieder auf die Musik hilfreich einwirkte. Heutzutage ist Musik von der Dichtkunst beinahe unabhängig; aber damals beherrschte der Rhythmus, wie **Burney** und vor ihm P. **Martin** bemerkt haben, despotisch die Musik; die Erfindung eines neuen Sylbenmaſses führte auch neue Musik herbei.

Von **Archilochos** wird erzählt, er habe zuerst gezeigt, daſs man auf der Lyra Uebergänge aus einem Rhythmus in den andern machen könne; er wird auch für den Erfinder der lyrischen Dichtkunst gehalten.

Die vorzüglichsten lyrischen Dichter Griechenlands sind **Alkmanos**, **Stetichoros**, **Alcäus**, **Sappho**, **Simonides**, **Ibikus**, **Bacchylides**, **Anakreon**, **Calistrates**, **Arion** und **Pindar**. Diese folgten hinter einander in einem Zeitraume von mehr als 200 Jahren und bereicherten ihr Vaterland mit ihren Werken [1]).

---

1) Der traurige Tod des **Ibicus** ist von **Schiller** bekanntlich schon besungen worden.

Arion hat auch Stoff zu einem Gedicht gegeben:

„**Arion** war der Töne Meister, die Cither lebt in seiner Hand."

In Griechenland gab es für jede Lebensbeschäftigung eigne Gesänge. Atheneus spricht vom Gesang der Sclaven bei dem Mahlen des Getraides, von Liedern der Schnitter, der Armen, der Handarbeiter, der Viehwärter, der Diener in öffentlichen Bädern, der Schäfer, der Aehrenleser, der Müller, der Weber, der Wollenarbeiter, von Kinderliedern u. s. w. Sie hatten eben so für jede Stimmung des Gemüths, für alle Feste und Feierlichkeiten des bürgerlichen Lebens, Verlobungen, Heirathen, Leichenbegängnisse u. s. w. besondere Gesänge. Man sahe auch in Griechenland blinde Bettler von Haus zu Haus ziehen und singend um eine Gabe bitten. Atheneus hat ein solches Bettlerlied, das Phoenix von Colophon, ein jambischer Dichter, componirt hat, aufbewahrt.

Der Sänger hielt einen Raben in der Hand, der im Griechischen Coronos heiſst, für den er angeblich bettelte. Diese Bettler hieſsen daher Coronistae und ihre Cesänge Coronismata. In Rhodus gab es noch eine andere Art Armer, Chelidonistae genannt, die eine Schwalbe trugen. Nach Atheneus thut ihrer Theognis in seinem 2. Buch „die Opfer von Rhodus" Erwähnung.

In dieser Zeit wurden die olympischen, pythinischen, nemeeischen und istmischen Spiele eingeführt. Der gröſste Theil der hier genannten lyrischen Dichter gewann in diesen Spielen gewisse Preise, und Musik und Dichtkunst hoben sich dadurch; besonders soll die Bestimmung eines Prei-

„Simonides. der sich aus dem Schiffbruch rettete und auf die Frage nach seiner Habe antwortete: *omnia mea mecum portans*" ist gewiſs manchem Leser noch bekannt.

ses für Instrumentalmusik bei den pythischen Spielen viel dazu beigetragen haben.

Es ist gewiſs, daſs damals eine überaus lärmende Musik hierbei Statt gefunden hat. Lucian spricht von einem jungen Flötenbläser, Namens Harmonides, der bei seinem ersten Auftreten an einem solchen Fest, entweder um Beifall zu erringen oder die Zuhörer aufzumuntern, als sein Solo kam, so stark in die Flöte blies, daſs er sich Blutgefäſse in der Brust sprengte und auf der Stelle todt blieb. Lucian sagt ferner, daſs die Trompeter sich über sich selbst verwundert hätten, daſs sie nicht in Folge ihrer Anstrengung gestorben wären. Sie bedienten sich des Capistrum, einer Binde, um die Stärke ihres Tons zu erhöhen. Diese Binde bestand aus zwei Stücken Leinewand; das eine umwand den Kopf über die Ohren und das andere band man quer um den Scheitel, daſs die Backen geschützt wurden, um das Springen eines Gefäſses zu verhindern.

Die Zeit von Pindar bis auf die Periode, wo die Griechen von den Römern unterjocht wurden, wird als die glänzendste in der Geschichte angesehen. Es war die der tragischen Dichter, des Euripides, Aeschilus, Sophocles, Herodot, Thucydides, Xenophon, Pythagoras, Plato, Aristoteles, Aristoxenus, Euclid, Theocrid, Kallimagus und vieler anderer berühmter Philosophen, Geschichtschreiber und Dichter. In diesem Zeitraume entstand das Drama, durch dessen Verbindung mit Musik sowohl diese als jenes empor kam. Alle griechischen Trauerspiele wurden gesungen und dieses Jahrhundert war reich an Dichtern, die ihre Verse zur Lyra absangen.

Das griechische Drama bestand aus Monologen, Dialogen und Chören. Die ersten wurden in einer Art Recitativ gesprochen; nur die Chöre wurden in einem abgemessenen Rhythmus gesungen. Zur Zeit des Aeschylus bestand der Chor aus 50 Personen; durch ein Gesetz wurde aber diese Zahl bis auf 15 vermindert. Der Chorführer hieſs Coryphеos. Jede dieser besondern Oden bestand aus Strophen, Antistrophen und Epoden (Schluſsversen). Demetrius und Triclinius geben an, daſs die Strophe gesungen wurde, wenn der Chor rechts auf dem Theater sich hinzog, die Antistrophe, wenn er links zog und die Epode, wenn der Chor stille stand. Pindar hat seine Oden auf gleiche Art eingerichtet und die den Göttern gewidmeten waren auf ähnliche Weise behandelt. Diese wurden von den Priestern bei dem Zug um den Altar gesungen, so daſs sie links die Strophe, rechts die Antistrophe und die Epode, wenn sie vor dem Altar hielten, sangen. Alle griechischen Dichter, was hier noch bemerkt werden muſs, waren zugleich Musiker und setzten ihre Stücke auch selbst in Scene.

Unter den Musikern aus dieser Zeit wird vornehmlich Timotheus, derselbe, der der Lyra drei Saiten zufügte, genannt; auch Phrynis, Antigenides, Philoxenus, Arion, Dorion, Ismenias, Thelephanus und Lamia (eine Flötenspielerin), werden rühmlich erwähnt. Mehrere dieser Künstler standen bei dem Volke in hoher Gunst und die Musik wurde nach und nach ein wesentlicher Theil der Erziehung der jungen Griechen. So war es mit der musikalischen Wissenschaft zur Zeit des Pericles und Socrates.

Das Lieblings- und Modeinstrument der Griechen war Flöte; sie hielten sie für besonders geeignet die Leidenschaften zu erregen. Die Lacedämonier hatten ein gewisses Lied, das, durch einen guten Flötisten gespielt, einen Menschen dahin soll haben bringen können, daſs er jeder Gefahr zu trotzen sich fähig glaubte. Sie hatten auch ein anderes Lied, Adonion genannt, das sie auf der Tibia embaterio (Marschflöte) bliesen, wenn sie im Begriff waren, den Feind anzugreifen. Diese Flöten waren sehr theuer; es wird erzählt, daſs Ismenias, ein berühmter thebaischer Flötist, 4000 Thaler nach unserm Gelde für eine Flöte bezahlt habe; auch soll Theodorus, ein geschickter Flötenmacher in Athen, so viel durch den Verkauf seiner Flöten gewonnen haben, daſs er seinen Kindern nicht allein eine anständige Erziehung geben, sondern auch bei religiösen Feierlichkeiten ein Sängerchor für seinen Stamm unterhalten konnte, den bei Festen und Feierlichkeiten die Stadt zu halten verbunden war. Xenophon erzählt von dem prächtigen Leben der Flötisten und daſs ihre Gegenwart bei Festen und Leichenbegängnissen schlechterdings erforderlich gewesen wäre. Es müssen diese Künstler sehr bedeutende Summen verdient haben, da nach dem Atheneus, der Harfenist Amoebeus jedes Mal, wenn er im Theater spielte, ein Talent (circa 1000 Thaler) als Zahlung erhielt.

Nach der Flöte hatte die Lyra bei den Griechen den höchsten Rang. Was ihren Ursprung betrifft, so ist davon schon die Rede gewesen. Die Musen, Linus, Orpheus, Amphion, Terpander, Pythagoras und Thimotheus sieht man für diejenigen an, die dieses Instrument verbessert und seinen

Tonumfang erweitert haben. Jede der hier genannten Personen mag ihr Recht auf diese Erfindung haben; denn dieselbe Verbesserung konnte Statt finden und von Mehreren angenommen seyn, ohne daſs Eins von den Andern etwas wuſste, weil zu jener Zeit neue Erfindungen sich nicht so schnell verbreiteten und die Verbindung der verschiedenen Länder unter einander nicht so, wie jetzt, Statt fand.

Es gab mehrere Arten Lyren; den Phorminx, die Cythare, die Chelys, die Testudo, auch das Psalterion, Psalter, den Magadis oder Magas, mit 20 Saiten, von welchen immer zwei in die Octave gestimmt waren. Wenn also kein Griffbret an diesem Instrument befindlich war, so hatte es nur zehn Töne. Die Griechen hatten auch noch den Simicon von 35, das Epigonium von 40 Saiten, das Nablium (*nabla*), dem hebräischen Nabel ähnlich.

Folgende Instrumente wurden über einen hohlen Bogen gezogen:

a) das Trigonon, ein dreieckiges Instrument, das Burette für eine Harfe hält;

b) das Barbiton, das Einige für eine Art Geige, Andere für ein Hackebret halten;

c) Sambuky, das für ein dem Barbiton ganz gleiches Instrument gehalten wird.

Es ist schwer, genau anzugeben, worin diese Instrumente von einander verschieden waren, obgleich ein Unterschied unter ihnen seyn muſste, indem Quintilian sagt, daſs unter den Saiteninstrumenten die Lyra durch Tiefe und Stärke des Tons mehr männlichen Geschlechts; der Sambuk dagegen sanft und weich, dem weiblichen Geschlecht

ähnlich und durch den ſcharfen Ton ſeiner weichen Saiten nervenſchwächend ſey.

Unter den Nebeninſtrumenten war das Polyphthongon den weiblichen Geſchlecht des Sambuk gleich und die Cythara hatte den männlichen Character der Lyra. Es mag allem Anſchein nach eine Tonleiter der Saiteninſtrumente ſo gegeben haben, daſs die Lyra und der Sambuk die tiefſten und höchſten Töne, das Polyphthongon und die Cythara aber die mittlern hatten. Quintilian bemerkt ferner, es habe auſser den gröſsern oder Hauptlyren auch mittlere gegeben. Der Unterſchied der Lyre und Cythara war vielleicht wie der, zwiſchen der doppelten und der einfachen Harfe.

Nach Burette (*Mem. de l'academ. des inscriptions Vol. IV. pag.* 116.) iſt die Cythara ein aus mehreren einzelnen Stücken zuſammengeſetztes Inſtrument. Die zwei Seiten, welche den Körper ausmachten, waren ſo gebogen, daſs ſie gegen einander die Form von zwei Ochſenhörnern hatten. Gegen das obere Ende war ſie auswärts und nach unten einwärts gebogen. Die Mitte dieſer beiden Seiten zwiſchen dem obern und untern Ende wurde der Arm genannt (*Pychus*). Beide Seiten ſtanden auf einem hohlen Boden, wodurch der Ton der Saiten verſtärkt wurde. Die Saiten waren unten und oben an zwei Querſtegen befeſtigt, mit Namen Kalamoi, weil ſie urſprünglich aus Rohr gemacht wurden. Der untere Steg hielt das untere Ende einer jeden Saite feſt; und der obere, welcher zwiſchen den beiden Hauptſeiten des Inſtruments bei ihrer Ausbiegung angebracht war, hatte verſchiedene Löcher, mit eben ſo viel Wirbeln, woran die Saiten befeſtigt waren. Dieſe Wirbel wurden mit

einer Art von Schlüssel oder Stimmhammer umgedreht, so daſs man dadurch die Saiten anspannen oder loslassen konnte.

Die Lyra war von der Cyther darin verschieden, daſs die zwei Hauptseiten weniger aus einander gebogen und daſs der Boden einer Schildkrötenschale glich, woraus, wie man sagt, das erste Instrument dieser Art gemacht worden seyn soll. Wegen seiner Form konnte sie nicht gestellt werden, sondern sie wurde zwischen den Knieen gehalten und gespielt. Sonach hatte sie Aehnlichkeit mit einer liegenden Laute und es ist sehr wahrscheinlich, daſs diese hierdurch entstanden ist. Man durfte den Boden nur mit einer Decke versehen, so entstand ein Lautenkörper und wenn man mittelst eines Brets die beiden Arme der Lyre verband, so wurde der Hals oder das Griffbret unserer Laute darans.

Nach einer Stelle in dem Gedicht „die Argonanten“ scheint es, daſs Cythare und Phorminx verschiedene Instrumente waren. Man liest darin: „Chiron spielte zuweilen die Cythare Apollos und auch Merkurs tönende Schale des Phorminx“ [1]). In einer an Merkur gerichteten Hymne, die man dem Homer zuschreibt, heiſst es, daſs dieser Gott und Apoll die Lyra gespielt hätten, indem sie solche unter dem Arm hielten. Dadurch wird mehr eine Guitarre als Harfe bezeichnet; aber die Alten hatten Lyren, Cytharen und Testudos, deren Form eben so verschieden waren, als unsere heutigen Spinets, Harfen, Clavecins und Pianos. Auch in der Saitenzahl waren diese Instrumente verschieden;

1) In dem 9. Band der *Revue musicale* ist vollständige Beschreibung der Lyra und Cythare. Fetis.

daher fanden mehrere Erörterungen Statt, ob diese Lyra ursprünglich drei, sieben oder mehr Saiten gehabt habe.

In einem griechischen Manuscript, 200 Jahr vor unserer Zeitrechnung, befindet sich die Abbildung eines Instruments mit einem langen Hals, das ganz die Gestalt des ägyptischen Dicords hat. Auf einem alten marmornen Sarkophag ist auch eine sitzende Frau abgebildet, welche ein langhalsiges Instrument mit einem Körper (κοιλα) und fünf Saiten spielt. Sie hält den Hals mit der linken Hand, die Fingerspitzen auf den Saiten. Die Lage dieses Instruments gleicht ganz der modernen Guitarre; die Saiten scheinen jedoch mit einem Griffel, den die rechte Hand hält, gespielt worden zu seyn Auf einem andern Sarkophag erblickt man ein, der spanischen Guitarre ganz ähnliches Instrument. Es hat neun Saiten und zehn Wirbel [1]).

Der Monochord, mit einer durch bewegliche Stege abgetheilten Saite, war ein bei den Griechen sehr gewöhnliches Instrument, das die Natur der Intervallen angab und das Ohr an die Reinheit der Intonation zu gewöhnen bestimmt war [2]).

1) Siehe *the New Edinburgh Rewiew, Vol. VI. p.* 510.

2) So wie der Monochord ursprünglich zur Ausmessung der Ton- und Intervallenverhältnisse gedient hatte, so bediente man sich auch desselben noch im Mittelalter um Anfängern der Singekunst das richtige Treffen der Intervallen zu erleichtern. Es muſste beschwerlich seyn, auf diesem Instrument den gewünschten Ton durch Fortschieben des beweglichen Stegs zu bekommen, auch war der Schüler immer auf den Ton, den er treffen wollte, erst zu warten genöthigt. Durch den Monochord soll schon Guido zur Erfindung des Clarichords Veranlassung bekommen haben.

Pythagoras war Erfinder eines merkwürdigen Instruments, das man die tripodische Lyre nannte. Es hatte die Form von dem delphischen Dreifuſs; drei Füſse trugen eine Vase, die als Klangkörper diente, und die Saiten waren zwischen den Füſsen angebracht.

So machte dieses Instrument drei Lyren aus, die nach dem dorischen, lydischen und phrygischen Modus gestimmt waren. Die Saiten wurden mit den Fingern der rechten Hand gegriffen; des Plectrums (Stäbchens) bediente man sich mit der linken und drehte das Instrument mit dem Fuſs. Pythagoras mischte diese drei Moden und hatte durch Uebung eine solche Fertigkeit erlangt, daſs die Zuhörer glaubten, es spielten drei Personen.

Athenäus gibt eine Beschreibung dieses Instruments, wovon nach Pythagoras Tode keins wieder gemacht worden seyn soll. Es scheint, daſs von allen bei den Griechen üblichen Lyren keine mit einem Bogen gestrichen wurde.

Burette gibt an, man habe sie abwechselnd bald mit dem Plectrum, bald mit den Fingern gespielt. In den ältesten Zeiten hielt man es für unanständig, die Lyre mit den Fingern zu berühren. Plutarch erzählt, daſs die Lacedämonier einen Lyristen deswegen eine Geldstrafe auferlegten. Der Erste, welcher es wagte, die Lyre ohne ein solches Plectrum zu spielen, war ein gewisser Epigonus, wie Athenäus berichtet. Aus Monumenten und aus einigen Stellen alter Schriftsteller ersieht man auch, daſs gewisse Lyren mit zwei Händen gespielt wurden; man riſs nämlich die Saiten mit den Fingern der rechten Hand, was man intus canere nannte, und schlug sie mit einem in der rechten Hand haben-

den Stäbchen, das foris canere genannt wurde. Wer ohne Plectrum spielen wollte, muſste die Saiten mit beiden Händen reiſsen. Lyra durch Leier zu übersetzen, ist ganz falsch, da die Leier ein weit unvollständigeres Instrument war.

Die Blasinstrumente der Griechen waren nicht zahlreich; auſser der Flöte hatten sie die Syrinx, deren es verschiedene Arten gab; später die Trompete, die Sackpfeife (askailos) und Windorgeln. Zur Zeit der Herakliden (Nachkommen des Herkules), wollen sie von den Hetruriern die Trompete bekommen haben. Wie schon früher bemerkt worden ist, bedienten sie sich in dem trojanischen Kriege keiner Trompeten; das erste Zeichen zur Schlacht wurde durch Brandfackeln, oder durch Blasen auf Muscheln — *buccinae* — gegeben.

In der 96. Olympiade, 396 Jahr vor Chr. Geb. wurde in den olympischen Spielen für die Trompete ein Preis gesetzt. Der erste Sieger auf diesem Instrumente war Timäus von Elis. Crates, sein Landsmann, erhielt in eben diesem Jahre den auf das Horn gesetzten Preis. Archias, ein hebräischer Trompeter, hat nach Jul. Pollux dem Apollo aus Dankbarkeit eine Statue geweiht, weil er glücklich davon gekommen sey, da er ohne eine Binde (*Capistrum*) zu tragen, zu den olympischen Spielen das Volk zu versammeln, aus allen Kräften geblasen habe. Vom Harmonides, einem Schüler des Timotheus, von dem Lucian eine ganze Abhandlung geliefert hat (Th. II. S. 330), wird auch erzählt, daſs er allen seinen Odem in die Flöte geblasen und auf der Stelle todt geblieben wäre, als er sich das erste Mal habe hören lassen wollen.

Die Schlaginstrumente der Griechen waren das Tymbanum (Pauke), das Tymbanum parvum oder Tymbanolum, eine Art kleiner Trommel; die Cymbala, Crotalen oder Cymbalen, Campanä oder Glocken. Es scheint nicht, daſs die lange cylindrische Trommel oder Baſstrommel, wie sie bei unserer Militärmusik gebräuchlich ist, den Griechen bekannt gewesen sey, so wenig als die Pauken, welches Instrument die Türken mit nach Europa gebracht haben. Alle Trommeln der Alten waren platt, wie die baskischen Trommeln und die modernen Tambourinen.

Die Cymbeln bedürfen keiner weitern Erwähnung, da sie den unsrigen ganz gleich waren.

Es ist durch die Bibel erwiesen, daſs die Erfindung der Glöckchen bis in die älteste Zeit zurückgeht; die groſsen auf Thürmen angebrachten Kirchenglocken, die mit Seilen gezogen, oder durch Treten in Schwung gebracht werden, wurden aber erst um das sechste Jahrhundert bekannt.

Die Griechen hatten auch noch ein Schlaginstrument, das Anakreon Askarus nyagale nennt. Es war ein metallener Würfel, der, wenn man daran schlug, einen den Crotalen ähnlichen Ton hatte. Den Troglodyten (Höhlenbewohnern), den Lybiern oder Thraciern, wird dessen Erfindung zugeschrieben. Die alten Classiker erwähnen zwar noch mehrerer Instrumente, jedoch ohne nähere Beschreibung; deshalb ist auch nichts weiter darüber zu sagen.

Unter den altgriechischen Schriftstellern gibt es viele gelehrte Theoretiker. Lasus war einer der ältesten. Er stammte aus Hermione, einer Stadt des Pelopones und lebte in der 58. Olympiade, 548 Jahr

vor Chr. Geb. Pythagoras, der Erfinder der mathematischen Musik, gehört ebenfalls unter die Zahl der ersten Theoretiker. Er suchte das Verhältniſs aller Dinge durch Zahlen zu bestimmen und war der Erste, der seine Theorie auf Musik anzuwenden suchte. Als er bemerkte, daſs die Vibration eines Tones durch merkliche Zeichen, Höhe oder Tiefe ausgedrückt werden konnte, unterwarf er sie auch einer Berechnung und bildete daraus eine Theorie, die seinen Namen führt [1]). Er war Erfinder des harmonischen Canon, Helikon oder Monochords, wie schon erwähnt wurde, und womit er die genaue Abmessung der musikalischen Tonoder Intervallenverhältnisse bewirkte; er lehrte auch, daſs mathematisch genommen und nach der Octave eingetheilt, ein halber Ton gar nicht für die wahre Hälfte eines ganzen Tons anzunehmen sey, sondern daſs er dem ganzen Tone viel näher komme. Zur alten Harfe setzte er auch die achte Saite und diese Abstufung der Töne wurde die musikalische Leiter genannt. Auf seinem Todtenbette empfahl dieser berühmte Philosoph den Monochord als das beste Forschungsmittel und den besten Führer, das Richtige zu finden. Man schreibt ihm auch die Erfindung zu, aus der mehrern oder mindern Geschwindigkeit der Vibration der Saiten die Stärke oder Höhe des Tons zu bestimmen, ja Einige nennen ihn auch als Erfinder der Notenschrift; wofür wohl mit mehr Recht Terpander gelten muſs.

Man glaubt auch Pythagoras sey der Erste gewesen, der eine Theorie der Fortpflanzung der Töne gebildet habe. Er hielt die Luft für das Be-

1) Busbys, Geschichte der Musik, Band 1, S. 174.

förderungsmittel, sobald sie durch einen klingenden Körper in Bewegung gesetzt werde. Wie die Vibration einer Saite, die Schwingung eines Tons der Luft mitgetheilt ist, werden die Gehörnerven gereizt und diese Töne vernehmen wir nun stärker oder schwächer, je nachdem die Schwingung der Saite ist. Dieses war die philosophische Ansicht von den Tönen, wonach Pythagoras zuerst lehrte; es mangeln aber die Angaben, auf welche Grundsätze sein System gebaut war, um es genau kennen zu können. Der Volkssage nach soll er, als er in seinen Gedanken mit den Verhältnissen der Töne beschäftigt gewesen sey, den Wohllaut von vier Hammerschlägen wahrgenommen, den fünften aber dissonirend gefunden haben; bei einiger Ueberlegung erscheint jedoch dieses als unwahrscheinlich.

Pythagoras faſste die erste Idee von Musik der Sphären auf. Er lehrte, daſs die 7 Planeten und Fixsterne in ein harmonisches Concert [1]) vereint wären und bezeichnete jedem Himmelskörper seinen Ton, im Verhältniſs seiner Entfernung von

---

1) Scipio hörte dieses im Traum; Jamblichus, der Legendenschreiber des Pythagoras, läſst diesem die Harmonie, die aus den verschiedenen Intervallen der Bewegung des Planetenkreises und des Sternhimmels entstehen soll, wachend vernehmen. Lycinus sagt: die Tanzkunst habe mit dem ganzen Weltall, dem Reigen der Gestirne und ihrer regelmäſsigen Verflechtung der Planeten mit den Fixsternen und der gemeinschaftlichen Mensur und schönen Harmonie ihrer Bewegungen einerlei Ursprung und sey mit jenem alten Amor des Orpheus und Hesiodus zugleich zum Vorschein gekommen.

A. d. Uebers.

der Erde [1]). M. Fenton nimmt in seinen Noten über Haller an, der griechische Philosoph, der in Babylon unter Zoroaster studirt habe, sey mit den jüdischen Schriftstellern vertraut gewesen und habe seine Lehrsätze auf eine Stelle des Buchs Hiob gegründet: „als die Sterne des Morgens sangen“ [2]). Diese phantastische Idee würde längst vergessen seyn, wenn sie nicht durch die Dichter in Andenken erhalten worden wäre. Keiner hat sie in seinem Gedicht glücklicher benutzt, als Milton in dem Hymnus auf Christi Geburt.

Aristoxenes, ein geborner Tarentiner aus Italien, lebte 394 Jahr vor Christi Geburt und war ein Schüler des Aristoteles, bei dem er Philosophie und Musik lernte. Man verdankt ihm mehrere Abhandlungen über Musik. Er war der Meinnng des Pythagoras entgegen und betrachtete das Gehör als einzigen Schiedsrichter bei Entscheidung über musikalische Intervallen; während der griechische Philosoph annahm, das Ohr könne diese Intervallen so wenig gewahr werden, als das Auge einen

---

1) Nach folgender Vorstellung, nach den neun Musen:

Urania	— e —	Firmament.
Polyhymnia	— d —	Saturn.
Terpsychore	— c —	Jupiter.
Clio	— ♮ —	Mars.
Melpomene	— a —	Sonne.
Erato	— G —	Venus.
Euterpe	— F —	Merkur.
Thalia	— E —	Mond.
Calliope	— D —	Erde.

Martini Stor della Musica Tom. 2. pag. 28.

2) Luthers Uebersetzung: „da mich die Morgensterne mit einander lobten.“ D. H.

Cirkel ohne Compas sich vorstellen könne. Weder die eine, noch die andere Meinung ist ganz richtig, und Ptolomäus, der sich bemühte, den Mittelweg zu finden, bewies weit klärer und genauer, wie verschieden Sinn und Verstand hier wirke.

Es gab zu dieser Zeit mehrere Häuptlinge musikalischer Secten, wie Epigones, Damon u. s. w. Der erste war Erfinder des Epigonum mit vierzig Saiten.

Euclid, Aristides und Ptolomäus, aus Pelusium in Aegypten, haben über Musik geschrieben und man findet bei ihnen vollständige Berechnungen der Tongröſsen im musikalischen System nach allen drei Klanggeschlechtern.

Von der Natur der altgriechischen Musik.

Kein Gegenstand hat wohl zu mehr Widersprüchen Veranlassung gegeben, als die Musik der alten Griechen. Ihr Werth wurde durch einige Schriftsteller über alles Wahrscheinliche erhoben; nach Andern aber verdiente sie die gemachten Lobeserhebungen gar nicht. Verschiedene widersprechende Meinungen sind auch über das musikalische System dieses berühmten Volks vorhanden; die Frage, ob es Harmonie kannte, hat ebenfalls die Feder manches gelehrten Kunstrichters und Alterthumsforschers in Bewegung gesetzt, ohne daſs ein genügendes Ergebniſs aus dieser Prüfung hervorgegangen ist [1]). In diesem gedrängten Werk paſst es nicht, auf weitere Erörterungen sich einzulassen; es wird genü-

1) Von Martini ist in Regensburg ein Werk erschienen: Beweis, daſs die neuern Urtheile über Musik der Alten nie entscheidend seyn können.

gen, das Wesentliche des griechischen musikalischen Systems anzugeben, wie es in den Schriften Gelehrter zu finden ist, die ihre Zeit aufgeopfert haben, um hierüher in's Klare zu kommen [1]).

Das älteste griechische Tonsystem scheint das enharmonische Klanggeschlecht des Olympos von Mysene gewesen zu seyn, wovon die Tonleiter der schottischen in der weichen Tonart gleicht, wenn man die vierte und siebente Tonstufe wegläſst, wie z. B. d, b, a, f, e, d, e, f, a, b, d.

Wie lange dieses System sich vor Einführung des diatonischen, des chromatischen und dann des enharmonischen Klanggeschlechts, das in Vierteltönen fortschreitet, bestanden hat, ist unmöglich zu erweisen. Drum sey es hier genug, eine Idee von den drei Klanggeschlechtern anzugehen.

Das diatonische Klanggeschlecht ist das natürlichste und einfachste in der Musik. In der neuern Musik besteht seine Tonleiter in einer Reihe von ganzen Tönen und groſsen halben Tönen. Das diatonische Klanggeschlecht der Griechen, oder ihr Tetracord schritt in einem halhen Ton und zwei ganzen Tönen fort z. B. H — c, d, e. Durch die Fortschreitung dieser heiden Töne entstand der Ausdruck „diatonisch," von dia durch und tonos Ton, d. h. von einem Ton zum andern; was bei der griechischen Musik nur in dem diatonischen Klanggeschlechte möglich ist. Das englische Lied „God save the king und Lit ambition fir the

1) Von Planitzer ist ein Werk vorhanden „Unterordnung der Tonarten" oder werden die Lieder in der alten Tonart, deren Natur nach begleitet.

mind“ sind in diesem Klanggeschlechte geschrieben; denn es finden sich darin keine zufälligen Versetzungszeichen. Das chromatische, oder zweite Klanggeschlecht, bestand aus halben Tönen und kleinen Terzen, wie h, c, cis, e. Sein Name kommt von Chroma, was Farbe bedeutet. (Nach Rousseaus Meinung deshalb, weil Stücke oder Noten aus dieser Tonart bunt geschrieben waren). P. Panau hält dafür, es habe diesen Namen seiner Stellung halber zwischen den diatonischen und enharmonischen Klanggeschlechte. Boecius und Zarlin schreiben den Thimoteus von Milesien, einen Zeitgenossen Alexanders des Groſsen, die Erfindung dieses Klanggeschlechts zu. In der modernen Musik besteht die chromatische Tonleiter aus einer Reihe groſser und kleiner halben Töne. Das enharmonische war das dritte Klanggeschlecht bei den Griechen, das in Viertelstönen und einer groſsen Terze h, his his, c und e fortschreitet.

Jedes dieser Geschlechter hatte einige Noten, die blos ihm gehörten, während die andern allen darin gemein waren. h, c, e, f, a und h gehörten in alle drei Klanggeschlechter; d und g blos dem diatonischen, cis und fis dem chromatischen und his his, eis eis und ais ais dem enharmonischen. Nachfolgendes Beispiel der drei Klanggeschlechter aus Dr. Burney's Werke wird zur deutlichen Vorstellung dieses Systems dienen. Siehe Tafel 6.

Nichts ist schwieriger, als die Zeit zu bestimmen, wann diese verschiedenen Systeme entstanden sind. P. Martin, der Beweise vieler Gelehrsamkeit gegeben hat, glaubt, daſs vor Alexanders des Groſsen Zeit nur das diatonische bekannt gewesen sey; dann habe Timotheus das chromati-

sche erfunden und das enharmonische sey zur Zeit des **Erastosthenos**, der 194 Jahr vor Christi Geburt starb, entstanden.

Timotheus, ein sehr guter Citharist, Verfasser mehrerer lyrischer Gedichte und Dithyramben, 346 J. vor Christus geboren und nach dem parischer Marmor 90 Jahr alt und Zeitverwandter des Euripides, hatte die Cithare durch vier neu hinzugefügte Saiten verbessert. Als er in den carnischen Spielen mit um den Preis streiten wollte, näherte sich ihm einer der Ephoren mit einem Messer und befahl ihm, diejenigen Saiten damit von seiner Cithar abzuschneiden, welche über sieben waren. Dies war noch nicht genug; er wurde durch eine feierliche Rathsverordnung sogar aus der Stadt gewiesen. **Boecius** hat diese Verordnung (*de arte musica cap.* 1.) aufbehalten. Sie lautet:

„Demnach Timotheus, der Milesier, bei seiner „Ankunft in hiesiger Stadt (Sparta), unsere „alte Musik entehrt und die Lyra mit sieben „Saiten verachtet; auch durch Einführung einer „gröſsern Menge von Tönen die Ohren unse„rer Jugend verdorben und durch die Anzahl „seiner Saiten und die Neuheit seiner Melodie „in unserer Musik einen weibischen gekünstelten „Character gebracht hat, anstatt des planen„und ordnungsvollen, worin sie bisher erschien; „nicht weniger auch, weil er durch seine chro„matischen Compositionen, anstatt der enhar„monischen, unsere Melodie beschimpft hat — — „so haben König und Ephoren beschlossen, ihn „zu verurtheilen, daſs er die überflüssigen Sai„ten abreiſsen und blos sieben Töne lassen soll; „auch daſs er aus unserer Stadt verbannt und

„dadurch Jedermann gewarnt werde, in Zukunft „keine Neuerungen in Sparta einzuführen.“

Aus Neid über das groſse Ansehen, welches sich die Dichter durch ihre verbesserte Musik erwarben, schrieben einige atheniensische comische Dichter sehr bitter dagegen, besonders — wie Plutarch angibt — Pherekrates in einem Stück „Chiron“ betitelt. Er brachte die Musik in Gestalt eines geprügelten und zerschlagenen Frauenzimmers auf das Theater und die Gerechtigkeit, ebenfalls ein Frauenzimmer, fragt jene, von wem sie so gemiſshandelt sey? Darauf gibt sie zur Antwort:

„Ich will dir es gern erzählen, liebe Freundin, denn ich glaube, du wirst es mit eben so groſsem Vergnügen hören, als ich es erzählen werde. Der erste Urheber meines Unglücks ist Melanippides, der mich ganz entkräftet und mit seinen zwölf Saiten höchst weibisch gemacht hat. Doch dieser würde noch nicht im Stande gewesen seyn, mich in dem unglücklichen Zustand zu versetzen, worin ich jetzt lebe, wenn nicht Cinesias, dieser verwünschte Athenienser, durch seine unmelodischen und falschen Gänge, womit er seine Dithyramben sang, dazu beigetragen hätte. Kurz seine Grausamkeit gegen mich ging über alle Beschreibung. Nach ihm kam es den Phrynis in den Kopf, mich mit seinen Coloraturen und Läufern zu miſsbrauchen, mich nach seinem Gefallen zu biegen und zu drehen und aus seinen fünf Saiten zwölf verschiedene Töne hervorzubringen [1]).

1) Aus dieser Stelle läſst sich offenbar auf ein Instrument mit einem Halse schlieſsen, der als Griffbret zur Vervielfältigung der Töne diente, so daſs die Töne der fünf Saiten bis auf zwölf vermehrt werden konnten.

Doch auch dieser würde mich nicht gänzlich zu Grunde gerichtet haben; denn er wuſste einigermaſsen zu vergüten, was er verdorben hatte. Blos **Timotheus** war dazu auserseh**n**, mich in's Grab zu bringen."

„Wer ist denn dieser Timotheus?" fragte die Gerechtigkeit. „Der Rothkopf, der Milesier," antwortete die Musik, „der durch tausend neue Beleidigungen, besonders aber durch seine ausschweifenden Läufer und Triller alle Andern, über die ich mich beklagt habe, noch weit übertrifft. So oft ich ihm irgendwo begegne, bringt er mich sogleich in Unordnung und zerlegt mich in zwölf Töne u. s. w."

Es hat noch einen andern Timotheus aus Theben gegeben, welcher jünger war und häufig mit dem aus Milet verwechselt wird. Als ein vortrefflicher Flötenspieler wurde er nebst andern berühmten Tonkünstlern seiner Zeit zur Vermählung Alexanders des Groſsen, der ihn hoch schätzte, berufen. Man erzählt, daſs, als er diesem einst den orthischen Nomum vorgespielt, der Held hierdurch so in Feuer gerathen sey, daſs er nach den Waffen gegriffen habe.

In der griechischen Musik gab es fünf Hauptmoden: den dorischen, lydischen, phrygischen, jonischen und äolischen, deren Benennung, wie der Leser wahrnehmen wird, von einigen Gegenden Asiens abstammt und beweist, daſs die Griechen dem Orient ihre Musik verdanken. Es gab noch mehrere Zwischenmoden; einige Schriftsteller geben deren 15 an; Aristoxenes 13, Andere aber 12. Der dorische Modus war der tiefste, der phrygische der mittlere und der lydische der höchste. Die beiden andern kamen zwischen den eben genannten derge-

stalt vor, daſs der jonische zwischen den dorischen und phrygischen, und der äolische zwischen den phrygischen und lydischen lag. Der dorische Modus hatte einen ernsten heftigen Character, er ermunterte den Zuhörer; der äolische war majestätisch, der jonische rauh und hart; der phrygische war kirchlichen Feierlichkeiten geweiht und der lydische war sanft und wollüstig, weshalb **Dryden** sagt:

Softly sweet, in Lydian measures
Soon he soothed his soul to bleasures.
(Besänftiget durch lydische Gesänge,
Gab seine Seele bald der süſsen Lust sich hin.)

Hier folgt der Octavaccord des Pythagoras oder die Pythagorische Lyre mit den Namen der Saiten und ihren Noten:

8 Nete — — $\bar{e}$
7 Paranete — d
6 Trite — — c
5 Paramese — h [1]
4 Mese — — a
3 Lichanos — g
2 Parypate — f
1 Hypate — e

Das griechische System bestand aus **Tönen**, **Intervallen**, **Mutationen**, **Melopee** und **Rhythmopee**. **Töne** sind die Basis der Melodie und Harmonie; sie sind als das Element der Musik anzusehen. Die **Intervallen** bezeichnen die Ent-

1) Mese (*mediarum*) wurde von den Alten für denjenigen Ton gehalten, nach welchen sich alle andern richten muſsten. Nach **Euclid** und **Aristoteles** (*Problem* 20) heiſst es, daſs alle Melodie, sie möge höher oder tiefer als der Ton Mese seyn, beständig eine gewisse Beziehung darauf haben müsse.

fernung zwischen den verschiedenen Tönen. Das kleinste Intervall war bei den Griechen das enharmonische Kreuz, oder ein Viertel Ton. Der Ausdruck, Mutation — was wir Modulationen nennen — bedeutet den Uebergang in eine andere Tonart, Zeitmaſs und Bewegung. Die Melopee ist die Kunst der Gesangscomposition, oder eigentlich Intervallen und Mutationen. Der Rhythmus der Alten war ganz anders als der unsrige; er wurde durch das verschiedene Sylbenmaſs ihrer Dichtungen bestimmt, je nachdem die Sylben lang oder kurz waren; eine andere Abwechselung fand nicht Statt. Da die Zahl der Tonfüſse bei den Griechen ungemein groſs und sich nach Isaac Vossius (*de virib. rhythmi*) auf 124 verschiedene Tonfüſse erstreckte, so mögen ihre Melodieen oft auch sehr mannichfaltig gewesen seyn. Aristides und andere Griechen schreiben diesem Rhythmus, der bei ihrer Musik Alles in Allem war, groſse Kraft und Wirkung auf das menschliche Herz zu. Diejenigen Tonfüſse oder Rythmen, sagt er, welche mit einem Niederschlage anfangen, sind beruhigend und besänftigend; diejenigen aber, welche mit einem Aufschlage anheben, beunruhigend. Rythmen, welche aus ganzen Tonfüſsen bestehen, sind von edler Wirkung. Andere aber, welche kurze Tonfüſse und bisweilen Pausen (*tempora vacua*) haben, sind zwar einfacher aber weniger edel. Rhythmen von gleichen Verhältnissen sind angenehm; von ungleichen Verhältnissen aber rührender (*commotiores*); Mittelgattungen zwischen den angenehmen und rührenden Rhythmen sind die doppelten. Unter den Rhythmen, die zwei gleiche Zeiten haben, sind die mit lauter kurzen Sylben lebhaft, ungestüm und zu

den pyrrhischen Fechtertänzen geschickt; die mit lauter langen Sylben sind ernsthafter, pathetischer und zu Lobliedern bequem. Die mit vermischten langen und kurzen Sylben vereinigen die Eigenschaften der beiden vorhergehenden in sich. Unter den Rhythmen haben Jambus und Trochäus am meisten Feuer und Lebhaftigkeit; beide schicken sich vorzüglich zum Tanz. Rhythmen, worin die Arsis (Hebung der Stimme) die Dauer von zwei langen Sylben hat, z. B. die orthischen und semanthischen, sind voller Würde u. s. w. Diese Eigenschaften hält Aristides in der Natur des Menschen gegründet und meint, daſs man aus dessen Gange auf seinen Character schlieſsen könne. So sagt er z. B. ein mit dem spondäischen Rhythmus übereinstimmender Gang zeige ein gesetztes und verständiges Wesen an; aus einem trochäischen und päonischen Gange erkenne man einen feurigen und lebhaften Geist; der Pyrrichius zeige etwas niederträchtiges und unedles an; unregelmäſsige Geschwindigkeit, Ausgelassenheit und Unordnung; und endlich zeige ein Gang, der etwas von allen vorhergehenden Rhythmen an sich habe, einen wilden und ausschweifenden Menschen an. Diese Vergleichung, so fein sie in einigen Stücken ist, wird wohl eben so wenig Stich halten, als Lavaters Physiognomik.

Trotz allen gerühmten Trefflichkeiten und schönen Wirkungen des Rhythmus der Alten ging ihm doch Mannichfaltigkeit ab. Ein Hauptfehler der griechischen Rhythmik war, daſs nur zweierlei Arten von Zeiten, eine kurze und eine lange, angenommen worden waren; da es doch in jeder geschwinden oder langsamen Bewegung mehrere kurze und mehrere

lange gibt, ohne deren Beobachtung selbst die bloſse Recitation eines Gedichts, ohne weitere Rücksicht auf Gesang, steif, unnatürlich und ermüdend werden muſs. Alle alte Schriftsteller reden einmüthig von genauer Uebereinstimmung des griechischen Gesangs mit der festgesetzten Quantität der Sylben; Cicero sagt, das ganze Thater habe dagegen geschrieen, wenn eine Sylbe länger oder kürzer gesungen wurde, als sie seyn sollte [1]). Burney hat in seiner Abhandlung über Musik ein Stück eines Chors aus dem Oedip von Sophocles, mit Noten nach der doppelten Quantität der Sylben in neuere Noten gesetzt. Er ist damit sehr unzufrieden, indem er die verschiedenen Tonfüſse nicht in unsern musikalischen Tact hat eintheilen können; er hält deshalb dafür, daſs es kein Wunder gewesen wäre, wenn sich die Griechen durch die Koryphäen lärmender Hilfsmittel zum Tactschlagen bedient hätten. In den neuern Zeiten, sagt Burney nämlich, würde auch das beste Orchester, selbst von dem Gerassel eines alten Koryphäen unterstützt, nicht im Stande seyn, eine solche Musik auszuführen. Diese würde unser Gefühl eben so empören, als ein Tonstück, welches von der einen Hälfte eines Orchesters aus dem C in einer geraden Tactart, von der andern aber aus Cis und in einer ungera-

1) Prof. Herrmann sagt in seinem Handbuch der Metrik S. 20: in der alten griechischen Musik ist der Rhythmus der Melodie von allem Zwange frei und da kein einförmiger Tact neben ihm hergeht, wird er allein gehört und kann mit seiner ganzen Kraft das Gemüth des Zuhörers bewegen. Alle Mannichfaltigkeit in unserm Rhythmus der Melodie wird durch den Rhythmus des Tacts eines groſsen Theils ihrer Wirkung beraubt. D. H.

den Tactart zugleich gespielt werden sollte. Später verwarfen die Griechen diejenige Art von Rhythmus, welche in den früheren Zeiten die gröſsten Wirkungen hervorgebracht haben soll. Daſs würde nicht geschehen seyn, wenn seine Einrichtungen den Begriffen der cultivirten Griechen von Ordnung, Zusammenhang nnd Uebereinstimmnng angemessen gewesen wäre.

So wie man daher in der Melopoie zu den zusammenhängenden Tonreihen zurückkam und die chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechter abschaffte, so verfuhr man auch mit den alten zusammengesetzten und verhältniſslosen Rhythmen. Alles, was wirklich brauchbar in der alten Rhythmik war, dauerte fort, ging mit den simplificirten Tonarten zugleich von den Griechen auf die Römer, von den Römern durch's Mittelalter hindurch anf die nenern Zeiten und wurde endlich eben so wie das alte Tonsystem allmälig erweitert und in allen seinen Theilen auf das Innigste und Schönste mit einander verbunden. Anstatt der zwei verschiedenen Notengattungen der Griechen und Römer, die selbst noch in dem Gesang der römischen Kirche unter den Gregorianischen Noten von zwiefacher Art sind, nämlich kurze und lange, haben wir nun zehn Arten von verschiedener Länge von der Maxima bis zum Vierundsechzigtheil, die sämmtlich mit einander im genauesten Verhältniſs stehen und sich alle auf die mannichfaltigste Art, selbst in einerlei Tact oder Zeitmaſs mit einander verbinden lassen. Wer noch jetzt den Verlust des alten griechischen Rhythmus oder des chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechts bedauert, kennt weder die unsrige, noch die griechische Musik und

bedauert etwas, was die cultivirten Griechen selbst verwarfen, und was er bei jedem rohen Volk, z. B. bei den Neuseeländern, Arabern, Pedoliern, Masuren u. s. f. eben so vollkommen wieder finden kann.

Die bessere Musik der Griechen ist nicht verloren, sondern lebt noch jetzt in manchem alten Kirchenliede, welche von den Hebräern, Griechen und Römern auf die ersten Christen und durch Luther in der Zeit der Reformation auf uns gebracht worden sind [1]). Diese ursprünglich griechischen Hymnen befinden sich aber nur in den alten, von Luther selbst herausgegebenen Choralbüchern, oder in den noch ältern römischen Breviarien, worin sie so, wie sie Gregor der Groſse im sechsten Jahrhundert nach Christi Geburt gesammelt hat, noch unverfälscht aufbehalten sind.

Vor Terpander wurden die griechischen Melodieen, wie bei den Aegyptiern und Juden, blos durch mündliche Ueberlieferung erhalten. Die durch ihm erfundene und später verbesserte musikalische Schreibart bestand blos in Anwendung von Buchstaben, die Töne zu bezeichnen. Ein Theil dieser Buchstaben waren verkehrt, andere zusammengedrückt, dann wurden auch welche mit einander verbunden, oder in ihrer gewöhnlichen Form gebraucht, Dieses Notensystem scheint weit schwieriger und gekünstelter als unsere jetzige Notenschrift. Die Schriftsteller sind übrigens über die Schwierigkeiten dieser Notenzeichen nicht einig. Perné, der vor 5 — 6 Jahren eine Abhandlung über griechische Musik geschrieben hat, nimmt weit weniger musikalische Zeichen an, als andere Schriftsteller, die

1) Namentlich in dem *Cantofirmo* der katholischen Kirche.

von 1626 dergleichen reden. Andere sagen, die Griechen hätten mit ihren 24 Buchstaben 145 musikalische Zeichen gemacht. Perné setzt sie auf 90 herab und nimmt an, daſs die eine Hälfte derselben der Stimme und die andere den Instrumenten gewidmet gewesen wäre, daſs man also nur 45 Zeichen zu verstehen nöthig gehabt hätte, wenn man entweder nur Gesang- oder Instrumentalmusik habe lernen wollen. Er geht noch weiter und sucht zu beweisen, daſs den Musikern im Allgemeinen nur 44 Zeichen nöthig gewesen wären; 22 für die Singstimme und 22 für die Instrumente. Dieser Gelehrte versichert sogar, daſs die Griechen eine einfache gleichmäſsige Methode gehabt hätten, ihr System im Allgemeinen zu lehren, die darin bestanden habe, aus ihren 15 Moden den lydischen Modus in der diatonischen Tonleiter als Grundlage und Beispiel bei ihrem musikalischen Unterricht anzuwenden; hätten die Zöglinge hiernach die ersten Grundregeln der Musik hegriffen gehabt, dann wären sie nach und nach zu dem Erlernen der andern Tonarten ühergegangen.

Es sind jetzt noch vier Prohen altgriechischer Musik ührig. Drei derselben sind Hymnen an Calliope, Apoll und an die Nemesis, die unter den Papieren des berühmten Erzhischoffs Uscher gefunden wurden. Das vierte von diesen Musikstücken hat Pater Kircher in einem Kloster zu Messina entdeckt. Es hesteht aus den acht ersten Versen der ersten Ode von Pindar, mit solchen musikalischen Zeichen, die nach Alypius dem lydischen Modus angehören, einer Tonart, welche vorzüglich — wie Plato angibt — geeignet war, zärtliche Neigungen zu erregen und deshalh in der Republick ver-

boten war. Diese Musikproben sind von Burette und dem Dr. Burney herausgegeben worden. Die Hymne an Calliope wurde hierauf aus dem Griechischen übersetzt und von I. F. Dannely das Accompagnement untergelegt. Man findet diese in dem 29. Heft der Londoner Encyclopädie unter dem Art.: „Musik“ abgedruckt.

Dannely tritt der Meinung des Don, Zarin, Stillingfle und mehrerer Anderer bei, daſs die Griechen Kenntnisse der Harmonie gehabt hätten.

Im Ganzen mag die griechische Musik besser gewesen seyn, als man allgemein glaubt. Sie kannten unsere Intervallen in dem Umfang ihrer Tonleiter, die weder die Höhe, noch die Tiefe der unsrigen hatte; wenn sie auch Harmonie nicht in der Ausdehnung kannten, der wir diesem Wort geben, so besaſsen sie doch gewiſs die Kunst, Massen von Vocal- und Instrumentaltönen zu componiren und so zu leiten, daſs sie dadurch dieselbe Wirkung hervorbringen konnten, die man in der neuern Zeit bewirken kann.

Man hatte groſse Erwartung, dnrch das in Herkulanum geschehene Auffinden einer Abhandlung des Philodemus wichtige Aufschlüsse über Musik der Alten bekommen zu können; aber es war diese blos eine moralische Abhandlung gegen Musik, die der Erwartung natürlich nicht entsprach.

Staffort erzählt, sie wäre dem König Georg IV. von dem König von Neapel verehrt worden und sey bei dem Aufrollen sehr beschädigt worden, so daſs nur wenig Fragmente davon, in der Manier des Boetius geschrieben, erhalten worden wären. Fetis berichtigt diesen Irrthum und bemerkt, daſs diese Abhandlung gegen die Musik in der Samm-

lung: „*Herculanensium voluminum quae supersunt*“ (*Naples* 1793 *in Fol.*) abgedruckt sey.

Musik der Neugriechen.

Das beste Werk über die Musik der Neugriechen ist das von Fauriel unter dem Titel: Volkslieder der Neugriechen. Man sieht daraus, daſs in diesem Lande eine Menge Rhapsodisten, eine Art Improvisatoren, leben, die groſsen Theils blind sind. Sie ziehen von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf und singen ihre Nationallieder, welche ganz dem Nationalcharacter entsprechen. Es ist keine Poesie aus Büchern; sie entstehen und bleiben in dem Munde des Volks. Zufälligkeiten des Privatlebens, oder öffentliche Ereignisse von einiger Wichtigkeit sind gewöhnlich der Gegenstand dieser Gesänge und häufig legt der Verfasser eines solchen Lieds eine sanfte Melodie unter. Einen groſsen Theil dieser Lieder schreibt man den erwähnten blinden, wandernden Dichtern zu, die Griechenland im eigentlichen Sinne, von der Küste Moreas bis Constantinopel und von dem ägäischen bis zu dem jonischen Meer durchstreichen. Als die Griechen noch unter türkischer Herrschaft waren, fanden diese Ministrels in den Häusern der Armen gastfreundliche Aufnahme; die reichen Besitzer in dieser Gegend mischten sich nie in den Volkshaufen, welcher diese Sänger umgab, und sahen mit Verachtung oder Gleichgiltigkeit auf die Griechen, die diesen bald lustigen, bald pathetischen neuen Homeren, wie sie Fauriel nennt, theilnehmend zuhörten. Zur Begleitung ihrer Gesänge haben diese Ministrels ein ganz der Lyra der alten Griechen ähnliches Instrument, welches auch denselben Namen führt. Um vollständig zu

seyn, muſs es fünf Saiten haben; es hat aber oft nur zwei und drei und man kann sich daher leicht denken, wie harmonisch das klingen mag. Wie die alten Rhapsodisten, sind diese Ministrels die Novellisten und Historiker der Neugriechen; von Allem Notiz nehmend, feiern sie öffentliche Begebenheiten, verkünden im ganzen Lande merkwürdige Thaten und verbreiten den Ruf derer, die sie vollbrachten. Gesang ist bei den modernen Griechen allgemein; es ist Volkspoesie und der ächte und wahre Ausdruck des Nationalgeistes, den jeder Grieche gern hört und empfindet, einzig, weil er griechische Luft athmet und dieses Land bewohnt. Wie schon gedacht, ist Musik und Dichtkunst nicht ausschlieſsend geschichtlichen Ereignissen geweiht, sondern auch Alles aus dem Privatleben, Heirathen, Reisen Einzelner aus ihrer Familie nach fernen Ländern, Leichenbegängnisse berühren diese Rhapsodisten. Hier, wo bald Freude und Schmerz, Vergnügen oder Sehnsucht auszudrücken ist, vereinigen sich die beiden Schwestern Musik und Dichtkunst und jeder Begebenheit wird ein Lied geweiht.

Es ist immer zwischen den alten Rhapsodisten und diesen neuern darin eine Aehnlichkeit, daſs sie Dichter und Musiker zugleich sind. Jeder Blinde, der ein Gedicht verfertigt, macht auch zugleich die Musik dazu. Verse machen wäre bei ihnen immer nur halbe Dichkunst; sie in Musik zu setzen, Musik dazu unterlegen zu können, ist unerläſslich. Freilich kommt ein Lied oft auch zu einer schon bekannten Melodie; aber das ist selten der Fall und gewöhnlich erscheint jeder neue Gesang mit einer dazu passenden, neuen Melodie und verbreitet sich

weiter. Diese musikalischen Dichter, die für einen gewissen Zweck Verse und Musik machen, kennen eben so wenig die musikalischen Regeln, als die der Dichtkunst; sie ordnen eins und das andere nach gewohnter Uebung, mehr oder weniger richtig und fein.

Die Lieder des klephtischen Gesangs sind auſserordentlich einfach und gleichen mehr dem alten Kirchengesang, als der Musik anderer europäischen Nationen. Sie haben immer etwas Klagendes, selbst wenn sie die Siege der Klephten feiern, oder die erhabensten Gefühle ausdrücken wollen. Wer sie hörte, würde meinen, sie wären nur gemacht, um auf den Bergen gesungen und wie der Schweizer Kuhreigen von Echo zu Echo wiederholt zu werden.

Die Musik, die in den groſsen Städten und auf den Inseln zu den gereimten Liedern componirt ist, hat mehr Sanftes, Liebliches und mehr Abwechselung, ist auch ausgeführter. Fauriel sagt, daſs er dort mehrere, in Italien vergessene, alte Lieder habe singen hören.

Die gereimten Lieder auf dem Festland sowohl, als auf den Inseln sind die nämlichen, nur daſs sie in der metrischen Form von einander abweichen, die auf dem Festland nicht so beobachtet wird.

Die Lieder auf den Gebirgen haben zuweilen nur einen einzigen Vers, gewöhnlich zwei, mehrere niemals. Man dehnt aber dieses Lied, oder vielmehr diese Paar Verse, in ihrer Mensur dadurch aus, daſs man willkührliche Worte dazwischen schaltet, die so einen Zwischenrefrain bilden, der zu diesem Liede ganz sonderbar paſst.

„Wir andern kältern Bewohner Europas, sagt „Fauriel, können uns gar nicht vorstellen, wie

„ausdrucksvoll und leidenschaftlich die Gesänge der „Griechen sind. Es ist kein bloſser Gebrauch bei „ihnen, keine poetische Verirrung oder Uebertrei„bung; es ist der wahre Ausdruck ihres natürlichen „Gefühls, aber weit gesteigerter, als anderswo. „Nichts ist rührender als die Lieder, die man ge„wöhnlich vor der Trennung eines jungen Grie„chen von seiner Familie bei der Abreise in ein „fernes Land singt. Es geht ihm so nahe, den „vaterländischen Boden und die Gegenstände sei„ner Zuneigung zu verlassen. Verwandte, Freunde „des Reisenden, Mutter, Frau und Schwestern sin„gen bei dem Abschiedsschmauſse Lieder, die ent„weder seit uralter Zeit in Griechenland üblich „sind, oder sie singen aus dem Stegreif. Mehr als „ein Beispiel wäre anzuführen, welche zauberische „Macht ein solcher poetischer Abschied auf das Ge„müth hat. Fauriel gibt ein solches, das Perso„nen seiner Bekanntschaft theils thätig, theils als „Zeugen erlebt hatten."

„In dem Bezirk von Zagori, in der Nähe des Pindus, lebte eine würdige Familie, die 3 Söhne hatte, wovon der jüngste, gewiſs eine auffallende und betrübende Verirrung der Natur, der Mutter höchst zuwider war. Nachdem er lange die unbilligen Zurechtweisungen seiner Mutter stille ertragen hatte, sahe er sich genöthigt, nach Adrianopel zu gehen. Dem Gebrauche gemäſs wurde eine Abschiedsmahlzeit gegeben, der eine groſse Zahl Anverwandte beiwohnte und nachher den jungen Menschen einige Meilen weit begleitete. Der Ort, wo man hielt, um von einander zu scheiden, war eins der wildesten Thäler des Pindus. Man hatte schon mehrere traurige Lieder gesungen, als eine uner-

wartete Scene die Rührung auf das Höchste steigerte. Der junge Reisende hatte sich auf den Vorsprung eines Felsens gestellt, um den ganzen Zug, der ihn beobachtete, überschauen zu können und stimmte ein Lied an, das er selbst auf seine Situation gedichtet hatte. Er drückte darin auf die rührendste Weise den Schmerz aus, sein Vaterland und seine Familie verlassen zu müssen und das weit gröſsere Leiden, von seiner Mutter nicht geliebt zu seyn. Die bewegte Stimme des jungen Menschen, die Zärtlichkeit seiner Klagen, der feierliche Ton seines Gesanges, durch düstre Einsamkeit des Orts noch mehr gehoben; rührte Aller Herzen und lockte Thränen aus jedem Auge. Die Mutter des Jünglings durch den klagenden Ton, der ihr vorzüglich galt, zur höchsten Wehmuth gestimmt, kam auſser sich; kaum war der Gesang zu Ende, als sie, auf ihn losstürzend, ihn an ihr Herz drückte, mit Küssen bedeckte und unter lautem Schluchzen um Verzeihung bat, daſs sie ihm bis jetzt keine gute Mutter gewesen sey. Sie versprach es künftig zu werden und hielt Wort."

Die Lieder bei Leichenbegängnissen, worin man den Tod seines Nächsten beklagt, haben den besondern Namen Myriologieen, was so viel bedeutet, als: Klagrede, Klaglied. Diese Myriologieen haben das mit den andern häuslichen Gesängen der Griechen gemein, daſs sie durchgängig im Gebrauch sind. Sie gehen in die frühesten Zeiten zurück, denn man findet in der Iliade eine Stelle, wo Homer die Familie des Priamus schildert, wie sie sich in Klagen über den im Kampf gefallenen Hektor ergieſst; ja eine der vorzüglichsten Stellen des Sophocles, die als wirkliche antike Myriologie

gelten kann, ist der Monolog der Electra, die an der Urne weint, in der sie die Asche Orests verborgen wähnt. Diese Myriologieen beginnen, wenn die Leiche zum Begräbniſs vorbereitet wird. Sie dauern bis zur Ankunft der Priester und bis zu der Ankunft des Trauergefolges, was die Leiche zur Kirche begleitet. Sie hören auf, so lange die Priester die Psalter singen und fangen wieder an, wenn der Leichnam beigesetzt wird. Diese Gesänge endigen aber nicht mit dem Leichenbegängnisse; sie werden oft bei bestimmten Gelegenheiten wiederholt. (Eine Frau erlaubt sich nach dem Todestage Eines der Ihrigen nichts anders als Myriologieen zu singen; jeder andere Gesang selbst ein trauriger, würde eine Entziehung der schuldigen Liebe gegen Verblichene seyn. So oft die griechischen Frauen in die Kirche kommen, säumen sie nicht, sowohl vor, als nach dem Gottesdienste, sich an der Grabstätte ihrer Verwandten zu vereinigen, um dort den alten Abschied, wie am Tage des Leichenbegängnisses, zu erneuern.

Die Myriologieen sind immer aus dem Stegreif gemacht und werden von Frauen gesungen; die Mütter machen solche, wenn sie Kinder in zartem Alter verlieren und diese Myriologieen sind oft der Ausdruck der gröſsten Rührung. Das verlorene Kind wird unter dem Bilde einer zarten Pflanze, einer Blume, eines Vögleins oder unter jedem andern angenehmen Gegenstand beklagt, den die traurende Mutter für würdig hält, mit dem geliebten Kinde verglichen zu werden.

Gewiſs geschieht es oft nur mit der heftigsten Anstrengung und Ueberwindung ihrer selbst, ja es ist eine Art Metamorphose, wenn schüchterne einfäl-

tige Frauen die Aufgabe lösen, die ihnen bei Leichenbestattungen der Gebrauch auflegt. Wenn auch übrigens griechische Frauen die Fähigkeit haben, die das augenblickliche Singen eines Myriologen erfordert; so darf man nicht glauben, daſs Alle dieses Talent besitzen. Es gibt welche, die mit einem besondern Talent dafür begabt sind; diese ladet man vorzugsweise zu Trauerfeierlichkeiten ein. Eine gute Myriologistin wird eben so bemerkt, wie ein ausgezeichneter Improvisator Italiens. Als ein Beispiel von Myriologen führt Fauriel den einer Frau von Metsoren, auf den Pindus, an, die ihren Mann verloren hatte, von dem ihr zwei Kinder blieben. Es war eine schlichte arme Bäuerin, an der nie besondere Geistesvorzüge früher bemerkt worden waren.

Ihre Kinder an der Hand trat sie an die Leiche ihres Mannes und fing ihre Myriologie mit Erzählung eines Traumes an, den sie in einer der früheren Nächte gehabt hätte. Diese Erzählung richtete sie an den Toden. „Ich sahe," sprach sie, „eines Tags an den Pforten unsers Hauses einen „schlanken Jüngling mit drohendem und ausgebrei- „teten weiſsen Flügeln: er stand auf des Hauses „Schwelle, das blanke Schwert in der Hand. Frau, „sprach er, ist dein Mann in dem Haus? Er ist „hier, antwortete ich, er ist hier, der unserm klei- „nen Nicolo das Haar ordnet und ihm schmeichelt, „daſs er nicht weine. Doch tritt nicht ein, schreck- „licher Jüngling, unser Kind würde sich vor dir „fürchten. Aber der Jüngling beharrte darauf, ein- „gelassen zu werden. Ich wollte ihn drauſsen zu- „rücktreiben, ach! mir fehlte die Kraft! Er drang „in das Haus, schwang sich über dich, mein Heiſs-

„geliebter und sein Schwert traf dich, er traf dich, „Unglücklicher! Siehe, unsern Sohn, den kleinen „Nicolo, wollte er auch tödten.“

Nach dieser Einleitung, deren Betonung eben so, wie die Worte die Anwesenden mit Schauder erfüllte, richteten sich die Blicke eines Theils der Umstehenden nach der Thür des Hauses, ob der Jüngling mit weiſsen Flügeln noch da wäre, während der Andere nach dem Kinde, das sich an die Knie der Mutter schmiegte, sahe; die Frau aber bog sich schluchzend über den Körper ihres entseelten Gatten. Nur mit Mühe war sie von ihm wegzuziehen und kaum hatte sie sich emporgerichtet, als sie von Neuem in Aufwallung gerieth und ihren Myriolog fortsetzte. (Sie fragte ihren Mann, wie sie nun künftig ihre Kinder erhalten, oder selbst leben sollte; sie erinnerte ihn an ihren Hochzeitstag, wie sie ihn als Gatte geliebt, mit welcher Zärtlichkeit sie die Kinder erzogen und hörte nur dann auf zu reden, als sie erschöpft, schwankend und bleich, dem ähnlich sahe, an den sie ihre Klagen richtete.)

(Diese Art von Stegreifreden sind immer in Versen und diese wieder in dem gewöhnlichen Sylbenmaſse ihrer andern Lieder. Sie werden stets nach einem Lied gesungen, das zwar an jedem Ort wechselt, aber so wie es in einem Ort einmal gegeben wurde, wird es auch unveränderlich beibehalten. Der Gesang ist klagend, genau dem Gegenstand angemessen und langsam genug, daſs der Singende Zeit gewinnt, das was seine Einbildungskraft oder der Zufall ihm darbietet, gehörig auszudrücken.)

Diese Arie endigt in sehr durchdringenden scharfen Tönen, während andere gewöhnliche Gesänge

sehr oft mit den tiefſten schlieſsen. Ueber den Umfang der Myriologen gibt es keine Vorschrift, zuweilen sind sie sehr lang, aber das ist selten der Fall; im Allgemeinen sind sie nicht länger, als andere Volkslieder, d. h. gewöhnlich ziemlich kurz.

Es scheint, daſs in der Musik der Neugriechen sich nicht das mindeste Aehnliche von der ihrer Voreltern erhalten hat. Im October 1824 waren vier junge Griechen: Eustarius Rollis von Napoli di Romania, Stammanacea, Costa, Sohn eines Suliotenchefs und Pericles von Athen bei einem Diner in Mansionhouse (Stadthaus, Herrenhaus) in London. Auf Bitten des Lordmajors gaben sie eine Probe neugriechischer Musik. Die Melodieen, die sie sangen, waren angenehm, und ob sie gleich einen besondern Character hatten, so gingen sie doch aus der diatonischen Tonart, woraus man schlieſsen wollte, daſs auſser andern characteristischen Zügen ihrer Voreltern, die heutigen Griechen auch jede Spur von dem früher gebräuchlichen chromatischen oder enharmonischen Klanggeschlechte verloren hätten [1]).

M. Emmerson spricht mit vielen Lobeserhebungen von der griechischen Musik in einem der neuesten Werke über Griechenland „*Lettres from the Aegean.*" In einem Brief, von Smyrna aus datirt, erzählt er: „Wir speisten mit mehrern grie„chischen, östreichischen, englischen Marineofficie„ren auf der Rhede von Smyrna.

1) Staffort scheint hier der Meinung, daſs bei den Griechen das chromatische und enharmonische Tongeschlecht stets üblich gewesen sey; das ist ein Irrthum; sie wurden namentlich das erste nur selten angewendet; die meisten griechischen Musiker waren sehr wenig damit bekannt.

„Den Abend mietheten wir ein Boot, um von „der Bai aus nach den türkischen Gärten an der „Nordseite zu fahren; die Nacht war herrlich, die „Sterne glänzten am azurblauen Firmamente und „der Ocean war fast eben so ruhig, als der Him- „mel. Kein Geräusch vernahm man an dem in „Dämmerung gehüllten Ufer und die Stimme eines „jungen Griechen aus unserer Mitte, der sie mit „der Guitarre begleitete, belebte allein die stille „Scene. Er sang mit eben so viel Geschmack als „Ausdruck die Lieder seiner heimischen Berge. „Sein Accent war weit musikalischer, als der Na- „salton der Griechen auf Morea.

„Er kannte viele Liebeslieder von Christopoulo „aus Creta und Kriegslieder des Patrioten Rhigas.

„Es war eine auffallende Merkwürdigkeit, diese „Kriegslieder der Hellenen beinahe unter den Fen- „stern ihrer barbarischen Unterdrücker singen zu „hören."

Gegen diese Erzählung Emmersons spricht nun Dodwell und versichert, die Musik der Neugriechen wäre dem Ohr eben so unerträglich, rauh, als ihr Wein dem Gaumen widerlich sey. Nach ihm gleichen die griechischen Gesänge dem wilden Schreien italienischer Bauern, welches auf ein fremdes Ohr stets einen unangenehmen Eindruck macht. Lady Mary Wortley, Montagne, Fauriel, Della Valle, Guys und Andere sind ganz entgegengesetzter Meinung und sprechen mit Entzücken von griechischem Gesang. Verschiedenheit des Geschmacks kann zu den abweichenden Urtheilen Emmersons und Dodwells eben sowohl Veranlassung gegeben haben, als Verschiedenheit der Sänger, die sie trafen, und der Gesänge, welche sie hörten.

Die Griechen tanzen noch singend, wie zu Homers Zeiten. Dodwell versichert auch, daſs Malborougk das einzige fremde Lied sey, was den Griechen habe gefallen können. Es wurde durch Franken nach Constantinopel gebracht und wird nun in allen griechischen Städten gesungen.

Dem Leser liegen hier einige Proben neugriechischer Gesänge aus dem interessanten Werke Fauriels vor. Der erste Gesang ist der eines Seemanns, der zweite der Abschied eines sterbenden Häuptlings und der Held des dritten Lieds kam in einem Gefecht mit den Türken um, die der berühmte Issuph, General Ali Pascbas, den die Griechen nur den Bluttrinker nannten, commandirte.

I.

Johannes Stathas.

Ein schwarzes Schiff wogt daher an Kassandras Küste; schwarze Segel umscbatten es; die Flagge ist von der Farbe des Himmels. Mit ihm zusammen traf eine Corvette mit rother Flagge. — Ergib dicb, ruft sie ihm zu; streich die Segel, sprach sie. — Ich ergebe mich nicbt; ich streiche meine Segel nicht! Hältst du mich für eine Braut, die dir huldigen will? Ich bin Johannes Stathas, Eidam Bukovallas. Werft Anker, ihr Tapfern! Das Vordertheil des Schiffs vor, daſs das Blut der Türken flieſse; schont die Ungläubigen nicht! Die Türken wenden das Schiff, sie drehen das Vordertheil. Johann ist der Erste am Bord, den Säbel in der Faust; das Blut strömt über den Ballast, das Meer wird roth und die Ungläubigen ergeben sich mit dem Ausruf: Allah! Allah!

II.

Das Grab des Klephtis.

Die Sonne sank und Dimas sprach seine Befehle aus: „Geht meine Kinder nach Wasser zur Abendmahlzeit; du Lamprakis, mein Neffe, setz dich zu mir: höre! schmück dich mit meinen Waffen und sey Führer. Und ihr andern Braven, nehmt meinen armen, meinen lieben Säbel; haut Zweige ab; macht mir ein Bett, daſs ich mich darauf lege, holt mir einen Priester, dem ich beichte und die Sünden bekenne, die ich beging. Ich war dreiſsig Jahre Armatole, zwanzig Jahre Klephte, jetzt ist mein Tod nahe; ich werde sterben.

Bereitet mein Grab breit und hoch, daſs ich aufrecht stehend mein Gewehr laden und mich nach jeder Seite hin schlagen kann. Laſst mir rechts ein Fenster, daſs die Schwalben mir den Frühling verkündigen und die Nachtigallen vom lieben Mai singen können.

III.

Ghiptakis.

Die Felder dürsten nach Wasser, die Berge nach Schnee, die Sperber nach Vöglein und die Türken nach Köpfen. — Was ist aus der Mutter Ghiptakis geworden? Sie, die schon um zwei Kinder und einen Bruder kam; sie, die auch den Verstand verlor, irrt, dem Zufall Preis gegeben, weinend umher. Was wurde aus ihr? Auf diesen Feldern und unsern Bergen erscheint sie nicht mehr. Man sagt uns, sie sey durch diese gezogen in die Dörfer der Hirten; da fiel sie; es donnerte furchtbar Gewehrfeuer. Nicht zur Hochzeit gilt es, nicht

zu ländlichen Festen. Ghiptakis ist verwundet am Knie und Fuſs. Er wankt wie ein entwurzelter Banm und sinkt gleich der Cypresse. Und er, der Tapfre, ruft mit lauter Stimme: wo bist du, mein lieber Bruder, mein getreuer Freund? Zurück, znrück, nimm mich mit oder mein Haupt, sonst fürcht' ich, der arabische Issuph und sein Kriegsvolk haue es ab und bringe es nach Janina zu dem Hund, dem Ali Pascha [1]).

Die Kirchenmusik der Neugriechen, sagt man, sey sehr eintönig, mehr geeignet, Kinder in den Schlaf zu lullen, als religiöse Gefühle zu erwecken. Uebrigens haben die Griechen es in der Kunst, Musik zu lehren, weit gebracht. Man behanptet, daſs wegen ihrer vielen mnsikalischen Charactere, die jeder Professor oder Musiklehrer anders anwendete, sonst wenigstens 30 Jahre erforderlich waren, um Musik zu lernen; jetzt aber ist ihr musikalisches System so vereinfacht, daſs man es in zwei Jahren sich aneignen kann. Diese neue Lehrmethode hat Anastasius Thyamiris durch den Druck bekannt gemacht und es ist zu erwarten, daſs nun, nach erlangtem Frieden, das griechische Volk mehr Zeit und Lust haben wird, eine Kunst zu vervollkommnen, die mehr als jede andere fähig ist, die Menschen sanfter und sittlicher zu machen und in

---

1) Es ist eine Ehrensache der Griechen, ihr Haupt nicht in die Hände der Türken gerathen zu lassen. „Freund, sagt in einem klephtischen Gesange ein sterbender Häuptling, schneid' mir den Kopf ab, daſs ihn die Türken mir nicht nehmen und ihn den Blicken Vorübergehender aussetzen. Meine Feinde würden es sehen und ihr Herz vor Freuden hüpfen und meine Mutter würde bei dessen Anblick vor Schmerz vergehn."

der Seele den Wunsch nach groſsen und edlen Handlungen zu erwecken.

Zusatz.

Sulzer, der Auditeur bei dem Regiment Savoyen in Wien war und in der Moldau, Wallachei, Beſsarabien gelebt hat, liefert in dem zweiten Theil seiner Geschichte des transalpinischen Daciens ausführliche Nachrichten von der Musik der Türken und Neugriechen, wovon hier Einiges als Auszug:

Sie scheinen etwas weiter in der Musik gekommen zu seyn, als die Türken. Sie bedienen sich zwar weder der Noten der heutigen europäischen Musik, noch der Buchstaben ihres Alphabets, wie ihre Vorfahren, sondern blos der sogenannten Accente, von welchen man glaubt, daſs sich ihrer die ältern Griechen auch schon bedient haben.

Diese Tonschrift hat aber alle Unvollkommenheiten mit der der ältern Griechen gemein.

Ihre vornehmsten Zeichen sind: Isson, Grundton der diatonischen Tonleiter. Es wird auch Aphonon oder stumm genannt, nicht weil es nicht gesungen, sondern weil es nicht gezählt wird. Isson muſs eine Art Schlüssel seyn, wodurch eine ganze Melodie tiefer oder höher gerückt wird. Oligon bedeutet einen hohen und Apostroph einen tiefen Ton.

Von den vierzehn Tönen, deren sie sich bei ihrer Musik bedienen, sind acht steigende und sechs fallende und werden in Körper und Geist unterschieden. Die körperlichen zehn werden mit voller Stimme gesungen, die vier geistigen aber nur sanft, darunter das Aporhoe nur eine kleine Bewegung

in der Kehle bedeutet, wodurch die Stimme sanfter wird. Man nennt es deshalb auch melos.

Für Zeitmaſs und Bewegung haben sie eine groſse Menge Zeichen, die sämmtlich die groſsen Wesenheiten oder Unklingenden genannt werden. Die Beschaffenheit dieser Zeichen wird man aus der Bedeutung ihrer Namen begreifen können. Es sind folgende gleich, zwiefach, tröstend, haltend, entschieden, bittend, zitterndes Bitten, langsam oder geschwind zusammengesetzt, himmlisch, tanzend, die Bebung, halber Ton, Angriff u. s. f. Die geschicktesten Tonkünstler unter ihnen verstehen, wie Sulzer ausdrücklich sagt, nicht den zehnten Theil davon, haben die Zeichen des Tacts gänzlich vergessen und gebrauchen sämmtliche Zeichen nur zum Choral.

Sie haben acht Tonarten oder Octavengattungen. Vier derselben sind eigentlich ihre Haupttonarten, die übrigen vier aber die vom Pabst Gregor eingeführten plagalischen oder Nebentonarten. Sie nennen sie noch nach den alten griechischen Namen und unterscheiden sie blos nach den Zahlen. Jede hat auch ein besonderes Zeichen womit sie angedeutet wird. Auſser den gedachten Tonarten haben sie noch gewisse Mitteltonarten, welche aber Sulzer selbst nicht zu erklären weiſs, und noch manche andere Dinge mehr, die ihre Musik äuſserst weitläufig machen und die Aehnlichkeit derselben mit der Musik der ältern Griechen beweist, die in der Hauptsache Statt findet, in Nebenumständen aber wieder sehr verschieden ist. So haben sie die torische Tonart nicht in den Umfang von d — d, sondern von c — c gesetzt, und sind darin dem Ptolomäus gefolgt. Die ganze Einrichtung ihrer

Tonarten soll von Johann von Damascus herühren, der sie aus schon vorhandenen Büchern genommen und bekannt gemacht hat.

Sulzer sagt nicht genau, ob die heutigen Griechen sich blos des diatonischen oder auch der beiden übrigen Klanggeschlechter bedienen. Andern Nachrichten nach geht hervor, daſs ihre Melodieen nicht aus solchen Tonreihen und Intervallen gebildet werden, wie die unsrigen und daſs sie hierin den ältern Griechen und überhaupt allen morgenländischen Völkern ähnlich sind. Guys sagt in seinen literarischen Reisen durch Griechenland, die Theilung ihrer Töne sey ausgebreiteter und mannichfaltiger, als die unsrige, und gebe ihnen Ausdrücke, die uns fehlen und in zärtlichen Stücken von groſser Wirkung wären. Solche Lieder sollen daher sehr rührend seyn und nach dem Ausspruche Derjenigen, die daran gewöhnt sind, die unsrigen weit übertreffen. Es sind ihre Tonleitern, wie Sulzer anführt, lauter Octavengattungen unserer diatonischen Octave, deren Fortschreitungen dem Anscheine nach eben solche Intervallen enthalten. Diese Octavengattungen mögen indessen nur die Grundlage seyn, zwischen welchen jene kleinern Abtheilungen der Töne angebracht werden, oder daſs man sich ihrer nur zu gewissen Melodieen bedient, bei andern aber so fortschreitet, wie es überhaupt dem Geschmacke der Morgenländer angemessen ist. Dies scheint dadurch bestätigt zu werden, daſs die heutigen Griechen eine sogenannte gebrochene oder weiche Tonart haben, unter welcher sie gewisse Tonbrüche oder Tonausweichungen verstehen, die Sulzer nicht zu erklären weiſs. Er nennt diese Tonausweichungen das Heulen eines vorher klaren

Tons durch die hohle Kehle oder durch die Nase, so daſs kein Ohr unterscheiden kann, ob ganze oder halbe Töne gesungen werden. Dieses Heulen, sagt er, ferner, verrichten die Griechen mit einer Geschicklichkeit, daſs man darüber erstaunen muſs, ob es gleich nicht angenehm in das Gehör fällt. Geborne, mit europäischer Musik bekannte Griechen versichern, daſs kein neugriechischer Sänger in Intervallen fortschreitet, die den unsrigen ähnlich sind, und daſs die meisten Melodieen dieses Volks gegen unsere Musik aus nichts als einem wahren Heulen bestehe. (Bei den Arabern findet dasselbe Heulen oder Miauen Statt, wie früher erzählt ist) [1]).

Die Neugriechen selbst gestehen, daſs sie ihren Tact verloren haben; in ihren Melodieen ist jedoch eine Art Tact, der zum Theil dem türkischen, zum Theil aber dem altgriechischen gleicht. Ihre Musik scheint in den wesentlichsten Stücken genau mit der ihrer Vorfahren überein zu kommen. Sie ist wie jene ohne alle Harmonie. Wenn Mehrere singen oder spielen, so geschieht es entweder in Einklängen oder Octaven und einige Trommel- oder Klapperinstrumente machen die Harmonie dazu. Auſser einer, meistens sehr übel angebrachten, oft durch einen ganzen Vers aushaltenden Quinte, schnuffeln diese Melodieen durch eine oder mehrere Octaven in dem langweiligsten Einklang gleich einem Dudelsack fort. Viele Melodieen leiden die Uebertragung in unsere Noten gar nicht und die von Sulzer gelieferten nur einigermaſsen.

1) Sollte dieses sogenannte Heulen nicht dem tyroler Jodeln gleichen?

XIII. Capitel.

Musik der Römer.

Die bei den Römern in der frühesten Zeit gebräuchliche Musik war ohne Kunst und Anmuth, auch ohne Zweifel nicht besser, als die der Hetrurier und anderer italienischer Völkerschaften. Strabo nimmt als gewiſs an, daſs die römische Musik, besonders die bei Opfern von den Hetruriern herrührte und Dionis von Halikarnas meldet, die Hetrurier hätten ihre musikalische Kenntniſs von Argos hergehabt; ob es gleich wahrscheinlich ist, daſs sie diese dem Orient verdankten. Gemeiniglich hält man dafür, diese Nation habe unter den europäischen die ersten Fortschritte darin gemacht. Die Architektur dieses Volks bezeichnet den ägyptischen Ursprung; ohne Zweifel flieſst auch ihre Musik aus derselben Quelle; jeden Falls aber ist erwiesen, daſs nach alten hetrurischen Vasen und andern gefundenen Bildhauerarbeiten Saiteninstrumente mit einem Hals, ähnlich der ägyptischen Diacorde, die Dr. Burney beschreibt, bei den Hetruriern üblich waren [1]).

Gemälde auf einer solchen Vase stellen auch ein Instrument dar, mit einer Saite, einem langen Hals, Scheibe und Griffbret, der Rota oder der modernen Leier ähnlich.

Alle musikalischen Instrumente der Griechen findet man auf hetrurischen Vasen wieder; ja Athenäus Clementinus von Alexandrien, Euripi-

---

1) Die gemalten fälschlich hetrurisch genannten Vasen sind griechische. F.

des, **Sophokles** und andere Schriftsteller nehmen an, die Trompete rühre von den Hetruriern her, die sie den Griechen mittheilten. Was die hetrurische Lyra betrifft, so ist es nicht unmöglich, daſs sie die Erfindung der Viole veranlaſst hat [1]).

Die erste Nachricht von der Musik zu Rom haben wir durch die Beschreibung eines Triumphzugs des **Romulus**, nach seinem Sieg über die Bewohner von Cacina, 749 Jahr vor Christi Geburt. **Dionys** von Helikarnas führt an, daſs bei dieser Gelegenheit die ganze Armee dem Triumphwagen divisionsweise folgte, den Göttern Lobgesänge brachte und zugleich seinem Heerführer in besonders dazu verfertigten Versen pries. Er meldet ferner, es sey bei dem Opfer, das die Römer jährlich der Cybele zu Ehren brachten, das Bild derselben in Procession durch die Stadt getragen worden, und Priester und Priesterinnen hätten Cymbeln geschlagen, während Andere aus dem Zuge Loblieder auf diese Göttin geblasen hätten.

Nach den gottesdienstlichen Anordnungen **Numa's**, der 715 Jahr vor unserer Zeitrechnung zu regieren begann, ist von Saltatoren, d. h. Tänzern und Sängern, die dem Mars geweihete Hymnen darbrachten, die Rede. Es gab dieser Gesetzgeber bei Eintheilung des Volks in Zünfte nach ihren verschiedenen Geschäften, den Musikern den Vorrang, weil sie bei gottesdienstlichen Handlungen mit beschäftigt waren. **Servius Tullius**, der 578 Jahr vor Christum regierte, theilte das Volk in Classen oder

1) **Fetis** will die Aehnlichkeit der Viole mit der Lyra auf hetrurischen Vasen zwar nicht zugeben; sie kann aber demungeachtet diese Erfindung veranlaſst haben.

Centurien, davon zwei aus Trompetern, Hornisten und überhaupt solchen, die Signalinstrumente bliesen, bestanden.

In den Gesetzen der zehn Tafeln, die 450 Jahre vor Christi Geburt gegeben wurden, geschieht der Musiker besonders Erwähnung. Durch diese Gesetze wurde die Zahl der Flötenspieler bei Leichenbegängnissen auf zehen festgestellt und anbefohlen, vor versammeltem Volke das Lob verdienter Männer auszusprechen, auch verordnet, daſs Klagelieder bei einer solchen Todtenfeier mit Begleitung der Flöte gesungen werden sollten.

Nach Titus Livius wurde das Schauspiel erst 364 Jahre vor Christi Geburt eingeführt, als eine Pest, während des Consulats C. Scilpius Peticus und Lincinius Stolo, Rom verheerte. Der Magistrat glaubte, erzürnte Götter schickten diese Geissel und ordnete die sogenannten scenischen Spiele an, welche nach jenem Schriftsteller ein ganz neues Vergnügen ausmachten. Diese waren höchst einfach; sie wurden von hetrurischen Tänzern aufgeführt, die, ohne zu singen, ohne irgend eine bestimmte Handlung mimisch darzustellen, zum Tone der Flöte in toskanischer Manier tanzten.

Statt dieser Spiele kamen nun satyrische Stücke auf. Sie wurden mit passenden Gestikulationen und mit Begleitung einer Flöte gesprochen; bis endlich, einige Jahre später, Livius Andronicus zuerst dieses Fach zu verlassen und nach geregeltem Plan ein Stück zu schreiben versuchte. Er scheint auch der Erste gewesen zu seyn, der Gesang und Tanz durch zwei verschiedene Personen ausüben lieſs. In seinen Stücken tanzte er selbst; die Singpartieen hatte er aber einem jungen Musiker überlassen.

Durch die scenischen Spiele, die, wie gedacht, erzürnte Götter zu besänftigen eingeführt wurden, ergibt sich, daſs Musik bei den religiösen Feierlichkeiten der Römer eine Hanptrolle spielte; was besonders aus einer Stelle des Titus Livins hervorgeht. Man liest hier, Tibicines oder Flötenspieler wären bei Festopfern köstlich bewirthet worden, daſs ihnen aber 309 Jahre vor Christi Gebnrt durch die Censoren das Vorrecht, in den Tempeln Jupiters mit zn essen, entzogen wurde; nach alter Gewohnheit hätten sie sich sämmtlich nach Tibur zurückgezogen, so, daſs nicht einer bei den Opfern zu spielen geblieben wra. Um sie nach Rom zurückzubringen, habe man eine feierliche Gesandtschaft abgeordnet; sie hätten aber weder den Bitten dieser, noch dem Flehen der Einwohner von Tibur Gehör gegeben. Endlich gab der Hang dieser Musiker zu Getränken das Mittel; sie wurden berauscht und auf das Forum zurückgebracht. Das Vorrecht, in den Tempeln zu speisen, wurde in der Folge denen wieder eingeräumt, die bei religiösen Feierlichkeiten thätig waren.

Das Zeugniſs vieler Schriftsteller bekundet die Wichtigkeit der Musik bei den öffentlichen Festen der Römer. Censorinus sagt: wenn die Musik den Göttern nicht angenehm wäre, würde man gewiſs keine Flöten bei denen an die Götter gerichteten Gebeten gebrauchen. Horaz nennt Musik „eine Freundin der Tempel;“ Maximus von Tyrus aber „eine Gefährtin der Opfer.“ Proclus meldet, daſs die Vorhalle des Tempels mit Musikern besetzt war, die, sobald sie sich dem Altare naheten, zur Flötenbekleitung sangen.

Obgleich die Musik ein unentbehrlicher Theil bei kirchlichen Gebräuchen der Römer war; scheint sie doch bei Handlungen im bürgerlichen Leben weder angewendet, noch auf eine hohe Stufe von Vollkommenheit vor dem Fall Antiochus des Groſsen, Königs von Syrien, gekommen zu seyn. Sie fingen an, Psalterien anzustellen, d. h. Musiker, die bei kirchlichen Festen während des Opfermahls spielten [1]).

Nach Eroberung Griechenlands und Hetruriens machte die Musik in Rom bedeutende Fortschritte. Sie war am meisten der griechischen ähnlich, was schon dadurch bewiesen wird, daſs Vitruv, der erste lateinische Schriftsteller, der über diese Kunst geschrieben hat, wenig lateinische Ausdrücke dabei gebraucht. Er spricht sehr bestimmt aus, daſs die an sich schon schwere Musik noch schwieriger würde, wenn man die griechische Sprache nicht verstände.

Nach vorhandenen Nachrichten ist, wie Dr. Burney bemerkt, gegen das Ende der Republik und während der Regierung der Kaiser die Musik allgemein üblich gewesen; die Theater waren blühend; die Tempel fleiſsig besucht; Feste und glänzende Gastereien gab es nun; wie konnte da Musik in einer Stadt, die die Herrscherin der Welt war, vernachlässigt werden? In der sechsten Satyre Juvenals wird der herrlich verzierten musikalischen Instrumente gedacht; es muſs daher der Luxus darin

1) Tafel 4 stellt eine in Herkulanum gefundene Figur einer solchen Psalterie dar.

Sänger und Sängerin waren fremd. Sänger aus Alexandrien und Sängerinnen aus Gades, dem jetzigen Cadix. Cicero nennt sie Symphoniaci; Martial und Horaz spotten über sie.

D. H.

groſs gewesen seyn. Horaz und Virgil erwähnen verschiedener zu ihrer Zeit gebräuchlicher Instrnmente, die mit denen, von Homer und andern griechischen Schriftstellern beschriebenen, übereinstimmen; es ergibt sich daraus eine ziemliche Aehnlichkeit der griechischen und römischen Musik.

Römer und selbst Griechen fügten ihrem mündlichen Vortrag Instrumentalmusik bei und ihre Redner wurden oft mit der Flöte begleitet, wenn sie zu dem Volke sprachen, ohne Zweifel, um dadurch die Wirkung zu erhöhen.

Die Römer hatten auch eine Art wandelnder Musiker (Ambulaiä), die bei öffentlichen Festen Flöte bliesen und tanzten. Man nimmt an, daſs diese Musiker aus dem Orient kamen.

Wahrscheinlich gab das ausgelassene Betragen dieser Ambulaiä und Tibicines Veranlassnng zu dem Befehl, wodurch Emilius Scaurus während seines Consulats, 114 Jahre vor Christi Geburt, musikalische Aufführungen in Rom verbot. Dieses Edict blieb jedoch nicht lange in Kraft.

Bei den Römern waren die Scholien weit weniger in Gebrauch, als bei den Griechen. Horaz ist der einzige lateinische Schriftsteller, von dem uns lyrische Gedichte zugekommen sind. Der gröſste Theil seiner Oden sind wirkliche Lieder, die er wahrscheinlich bei Tisch mit seinen Freunden oder Geliebten sang und die ohne Zweifel das in Rom waren, was die Gedichte Anakreons in Griechenland gewesen sind. Die Soldaten hatten Kriegslieder, welche sie bei vielen Gelegenheiten sangen.

Unter der Herrschaft der Kaiser wurde die Musik auf mancherlei Weise ermuntert; besonders aber

unterstützte sie Nero, der für diese Kunst eine ungemeine Liebe aussprach. Er unterhielt auf seine Kosten fünf Tausend Musiker und betrat selbst das Theater in Neapel, um sich öffentlich hören zu lassen. So wandelte er sich gewissermaſsen in einen wandernden Musiker um, durchzog Griechenland, sang und spielte die Lyra, forderte jeden berühmten Musiker in den Städten, wohin er kam, zum Wettkampf auf und errang überall den Sieg; wohl zu merken, nicht sowohl durch sein Talent, als durch die Bestechung der Richter oder seiner Nebenbuhler selbst. Den olympischen Spielen wohnte er auch bei, und wurde durch die nämlichen Mittel mehrmals als Sieger gekrönt. Suetonius erzählt von den Kunstgriffen, die er anwendete, um den Beifall des Volks zu erlangen, wonach er so sehr geitzte.

Nicht allein Senatoren und Patricier lieſs er einladen, ihm zuzuhören, sondern auch der ganzen römischen Volksmasse widerfuhr dieselbe Ehre. Er duldete nicht, daſs sich jemand entfernte, als bis er es selbst satt hatte und so hielt er seine Zuhörer oft ganze Tage lang, ja zuweilen bis in die Nacht auf. Hier und da angestellte Lauscher muſsten das Betragen der Anwesenden beobachten; wehe dann dem, der das mindeste Zeichen von Unzufriedenheit oder Langeweile gab. Nach dem Tode dieses Ungeheuers wurden alle Musiker, die er gepflegt und begünstigt hatte, aus Rom vertrieben; die musikalische Kunst sank merklich und man findet bis zu ihrer Einführung in der christlichen Kirche nichts, das angeführt zu werden verdient. Unter den Blasinstrumenten hatten sie gerade Flö-

ten, rechte und linke oder ungleiche [1]). Wie diese Instrumente gespielt wurden und welchen Gebrauch sie davon machten, ist wenig bekannt; indem man sogar den Gebrauch der Worte *pares* und *impares*, doppelte oder einfache, nicht kennt und diese Benennung beibehalten hat. Auf alten Bildhauerwerken sieht man nicht selten eine dieser Flöten gerade, während die andere gebogen ist. Hierüber sagt der Grammatiker Hesychius: die gekrümmte Flöte habe man mit der rechten Hand, die gerade aber mit der linken gespielt. Plinius führt an, die gröſste der Imparen wäre mit der linken Hand gehalten worden, indem er von dem Schilfrohr, woraus die Flöten verfertigt waren, sagt, daſs die bis auf den Boden reichende die stärkste am Ton gewesen und mit der linken Hand gespielt worden wäre.

In der Farnesischen Sammlung erblickt man die Figur einer Bachantin, die eine solche Doppelflöte bläst, das Rohr von ungleicher Stärke mit Schlüsseln; wie Fetis aber sagt, mit Wirbeln, welche die Löcher zu den Tönen schlossen, die nicht in der Tonart lagen, aus der man spielte.

Nach alten Bildhauerarbeiten scheint der gröſste Theil dieser Spieler der Doppelflöte die Instrumente zu halten, ohne die Finger zu bewegen; da nun viele dieser Flöten keine Löcher haben, so kann man nicht angeben, ob sie zu Veränderung der Töne den Mund oder die Hand benutzten, etwa in der Art, wie wir es bei der Trompete und dem Horn thun.

---

1) Staffort scheint die Beschaffenheit dieser Flöten, die er rechte und linke Hand nennt, nicht gekannt zu haben. In dem 6. Vol. der *Revue musicale* findet sich eine Abhandlung von Fetis über diesen Gegenstand.

Alle diese Flöten wurden oben, wie unsere Clarinetten, gespielt. Die Alten hatten kein, unserer modernen Flöte ähnliches Instrument [1]).

Der Dudelsack war sowohl Griechen als Römern bekannt. Dr. Burney glaubt, die Vereinigung des Syrinx und des Dudelsacks habe zuerst den Gedanken an die Orgel erregt; welcher Meinung Fetis beigetreten sey und deshalb an den Redacteur des Harmonicon einen Brief geschrieben habe [2]).

Die beste Erklärung von der Natur der Musik in diesem Zeitraume findet sich in den Werken Arist. Quintilians, eines im Jahr 130 nach unserer Zeitrechnung in Rom lebenden Griechen, von dem die vollständigste Abhandlung herrührt, die wir über Musik der Alten haben. Er erklärt Musik mit „Kunst des Schönen im Allgemeinen und in seinem Einzelnen [3]).“

Hier folgen die Haupteintheilungen von M. A. Choron, einem französischen, musikalischen Schriftsteller, entlehnt.

---

1) Diese Annahme ist ein Irrthum, wie ich in einem Artikel der früher angeführten Note bewiesen habe. F.

Anmerk. In dem angebundenen lithographirten Blatte sind Nr. 3 Personen, welche die Doppelflöte blasen, abgebildet, nach einer Sammlnng der in Herkulanum gefundenen Reliefs u. s. w.; auch ein in Rom gefundener in England befindlicher Syrinx Nr. 2. D. Uebers.

2) Fetis stellt diesen Brief in Abrede; der Art., worin er die Windorgel der Alten und den Dudelsack für ein Instrument hält, sey in diesem Journal nach der *Revue musicale* eingerückt.

3) Quintilian sagt *lib.* 1. *pag.* 5. *de musica:* „*Musica est scientia cantus, eorumquae circa contingunt,*“ also Wissenschaft des Gesangs und der damit verbundenen Dinge.

- **Musik.**
  - beschauende oder theoretische
    - natürliche
      - allgemeine und arithmetische
    - künstliche
      - harmonische
      - rhythmische
      - metrische
        - Töne;
        - Intervallen;
        - Systeme;
        - Klanggeschlechter;
        - 'Tonarten oder Octavengattungen;
        - Mutationen und
        - Melopöie oder Composition;
  - thätige oder unterweisende
    - gebräuchliche
      - melodisch geordnete
      - rhythmisch - -
      - poetisch - -
    - sich ankündigende
      - organische
      - odische
      - hypocritische
        - nämlich Tonart des Musikstücks, Instrumental-, Vocal- und pantomimische Musik

Nach dem Quintilianischen System ist das, was er contemplative Musik nennt, der Theil der Wissenschaft, welche die Grundsätze erklärt, und Ursach und Wirkung erforscht, nämlich die Theorie. Unter thätiger Musik verstand er die Anwendung schon entwickelter Grundsätze, was nichts anders als unsere ausübende — practische — ist. Er unterscheidet drei Klanggeschlechter, das diatonische, chromatische und das enharmonische, wovon jedes eine gewisse Zahl Noten enthält, die durch verschiedene Zeichen dargestellt werden. Andere Zeichen wurden gemacht, wenn man aus einer Tonart spielte, die mit der ersten nicht analog war. Nichts ist wohl dunkler als dieses System und man wird beistimmen, daſs das Studium der Musik, zu der Zeit, wo jenes galt, sehr schwer war.

In Beziehung auf Rhythmus und Metrum hing Musik ganz von der Dichtkunst ab und aller Wahrscheinlichkeit nach richtete sich die Composition auch nach dem Sänger.

XIV. Capitel.

Von Einführung der Musik bei dem Gottesdienste.

Nach dem Tode Neros wurde die Musik für schimpflich gehalten und die Musiker, die sich bei dem Volke durch ihr ausschweifendes Leben verhaſst gemacht hatten, aus Rom verbannt. So kam diese Kunst wie ein Flüchtling zu den ersten Christen, die sie nun zu Verherrlichung ihrer kirchlichen und häuslichen Feste benutzten. Während

sich dieses in Italien zutrug, führten die Apostel und ihre Nachfolger in Jerusalem, Antiochien und überall im Orient, wo sich Christen befanden, die Musik bei religiösen Feierlichkeiten ebenfalls ein und der Name unsers Erlösers wurde mit Psalter und Gesang gefeiert.

Der P. Martin hält wohl nicht ohne Grund dafür, daſs unsere gebräuchliche Kirchenmusik von derjenigen herstamme, welche in den Tempeln der Hebräer üblich war. Die Psalter Davids wurden oft von Christus und seinen Jüngern gesungen; auch drückte er mit den Worten des königlichen Dichters der Psalter seinen Schmerz aus. Es ist selbst wahrscheinlich, daſs Psalter den heiligen Petrus und Paulus im Gefängniſs Trost gaben und gewiſs, daſs dieser die Epheser in seinen Episteln ermahnte, den Herrn mit Psaltern und Lobgesängen zu preisen [1]). Die erhabenen Dichtungen des Sängers in Israel lagen ihnen als Muster der Dichtkunst und des Gesanges vor.

In den ersten Zeiten der christlichen Kirche bestand der Gottesdienst hauptsächlich aus Musik. Plinius schrieb an Trajan, daſs sich die Christen mit Aufgang der Sonne versammelten, um Hymnen zu singen. Lucian spielt einige Jahre später auf die Hymnen der neuen Secte an und alte Kirchenväter erwähnen der Musik, die man zum Lobe des Herrn anwendete. Die Musik der ersten Christen glich wahrscheinlich der der Römer und Griechen; es ist aber auch möglich, daſs diese Kirchenmusik, wie schon erwähnt, von der alten jüdi-

1) Auch Jacob Epist. 5. V. 13. sagt: ist er guten Muths, der singe Psalmen.

schen herstammte und daſs sie mit den Psalmen durch die ersten Verbreiter der christlichen Religion ihnen mitgetheilt war.

Davids Psalmen wurden zuverlässig gesungen, denn man findet Nachricht, daſs Paul von Samos im Jahr 270 nach Christi Geburt als Ketzer verdammt wurde, weil er die Psalter und die Lieder Davids in der Kirche, deren Bischof er war, abgeschafft und Gesänge in seiner Sprache eingeführt hatte.

Der heilige Athanasius tadelt die Milesier, daſs sie die Psalmen auf unanständige Weise sängen, indem sie diese heilige Musik mit Händeklatschen, allerlei Geberden und Glöckchen aufführten. Leo, der Groſse, der im fünften Jahrhundert lebte, sagt: „nicht zu unserer eignen Ehre, sondern um Christi, unsers Herrn Willen, haben wir einstimmig die Psalter Davids gesungen.“

Wenn die jüdische Musik in den Kirchen, welche die Apostel gründeten, aufgenommen zu seyn scheint, so glichen diese Hymnen ohne Zweifel auch denen, die in den Ländern, wo das Heidenthum noch herrschte, seit langer Zeit in den griechischen und römischen Tempeln üblich waren. Die Versart dieser Hymnen geben dafür einen unwiderlegbaren Beweis; sie gleichen keinesweges den Psalmen oder andern hebräischen Dichtungen. Man findet in allen Meſsbüchern, ältern und neuern Antiphonieen Beispiele jeder Art von Rhythmus, den die griechischen und römischen Dichter gebrauchten.

Wie denn auch sey, so muſs doch diese hebräische, griechische oder römische Musik in der ersten Zeit der christlichen Kirche sehr einfach und leicht aufzuführen gewesen seyn, da sie ohne weitere Vor-

bereitung gleich im Chor von einem Volke gesungen wurde, das keine musikalische Erziehung gehabt hatte. Diese Einrichtung, im Chor zu singen, ist von mehrern Schriftstellern erwähnt worden. Philon sagt, indem er von den Therapenten (jüdischen Mönchen) redet, daſs nach dem Abendessen ihre heiligen Hymnen begannen; wenn alle standen, bildeten sich in der Versammlung zwei Chöre, eins von Männern, das andere von Frauen; an die Spitze eines jeden Chors stellten sie einen geschickten Musiker, der das Ganze leitete. Dann sangen sie heilige Lieder in verschiedenem Sylbenmaſs und Modulationen, bald zusammen, bald im Wechselgesang. Diese Art von Gesang wird sich in der griechisch-russischen Kirche wiederfinden.

Unter der Regierung Constantins gedieh die Musik in der morgenländischen Kirche gar sehr; so auch unter dem Kaiser Theodosius, der die capitolinischen Spiele, die letzten Ueberbleibsel des Heidenthums, abschaffte.

Diese Reform, so nothwendig sie dem religiös christlichen Sinne nach war, konnte doch, wie Dr. Burney bemerkt, dem Gedeihen der Musik nicht förderlich seyn.

Die Musik kam in dem Concil zu Locideea im Jahr 360 — 370 besonders zur Sprache und es wurde beschlossen, daſs ferner Niemand als Priester und Chorist in den Kirchen singen sollte [1]). Diese

1) Isidor Geruliata verbot den Frauen, zu singen. Die Weiber haben sich gefallen lassen, den Kirchengesang mit solchen Annehmlichkeiten auszuschmücken, daſs er sich mehr auf die Schaubühne als in das Gotteshaus schickte. Später sangen die Nonnen in den Klöstern. Nach Isidor Pelusiola Lib. 1. Epist. 90. kam es in der abendländischen Kirche auf, das Volk

Anordnung ging von der morgenländischen in die abendländische Kirche über und wurde an allen Orten, wo das Christenthum eingeführt war, angenommen; namentlich war dies in Mailand im Jahr 374 der Fall, wo Ambrosius unter der Regierung des Theodosius bis 398 präsidirte [1]). Da dieser Prälat, als geschickter Musiker, den Kirchengesang sehr in Unordnung fand, beschloſs er ihn zu regeln und componirte das unter dem Namen „Ambrosianischer Lobgesang“ bekannte Lied. Aus den Schriften des heiligen Augustin geht die Anordnung hervor, Psalter und Hymnen wie in der morgenländischen Kirche zu singen, um das Volk während des Gottesdienstes geistig zu beschäftigen. Bei dieser Einrichtung blieb es nun in Mailand und fand in allen christlichen Kirchen Nachahmung. Dieses Psalmotiren machte einen herrlichen Effect; ja dieser Schriftsteller (Augustin nämlich) spricht das Gefühl aus, von dem er ergriffen wurde, als er während des Chorgesangs in die Kirche trat: „wie „ich diese Stimmen hörte, drang die Wahrheit „dieser Worte in mein Herz und in frommen „Sinn vergoſs ich Thränen der Freude [2]).

Der Unterschied zwischen dem Ambrosianischen und Gregorianischen Lobgesang ist nicht genau anzugeben. M. Choron gibt zu, daſs er

---

vom Gesang auszuschlieſsen; Ausschluſs der Frauenzimmer war der erste Schritt.

1) Vor dem achten Jahrhundert und ehe Johann von Damascus ein anderes Notensystem einführte, war die Musik in den orientalischen Kirchen das bei weitem nicht, was sie nachher wurde.

2) Hieronymus sagt in seiner Erklärung des Brieſs an die Galater: das Amen ertönte, wie der Donner des Himmels.

D. H.

keinen merklichen Unterschied zwischen dem Gesang in der Kirche zu Mailand und dem in andern Kirchen gefunden habe. Dr. Burney hat auch bemerkt, daſs er sowohl bei dem Gottesdienst in Mailands Cathedrale, als auch durch Lesen der Choralbücher und anderer über den Chorgesang erschienener Werke keinen bedeutenden Unterschied zwischen dem Ambrosianischen Gesang und dem anderer Kirchen Frankreichs und Italiens, wo das Gregorianische System galt, wahrgenommen. Er fügt hinzu, das genüge nicht, was von diesem Gesang sich erhalten habe, um dessen eigenthümlichen Character zu bezeichnen. Seinem griechischen Ursprunge nach mag er auch wohl auf die Eintheilung der Scala nach Tetracorden gegründet gewesen seyn, wonach alle griechischen Lieder geordnet waren. Es ist allgemein anerkannt, daſs Ambrosius die Namen von vier Urmoden der griechischen Musik beibehielt, nämlich den dorischen Modus oder d, den phrygischen oder e, den äolischen oder f und den mixoletischen oder g. Diese waren wieder durch griechische Zahlwörter bezeichnet, wie protos, erste, deuteros, zweite, tritos, dritte, tetrartos, vierte.

Das Te Deum wird dem heiligen Ambrosius zugeschrieben. Einigen Schriftstellern nach soll dasselbe dieser Prälat bei der Bekehrung des heiligen Augustin componirt haben; Andere schreiben dieses Werk beiden Kirchenvätern zu. Immer ist es bestritten worden, daſs der heilige Ambrosius diese bewundernswerthe Hymne componirt habe. Uscher gibt den Nicetus, Bischof von Treve, der Anfangs des fünften Jahrhunderts lebte, als Autor an; der Benedictiner, welcher die Werke des

Ambrosius herausgab, nennt diesen nicht als Verfasser und Lave, auch Stilling sprechen vereint sowohl ihm, als dem heiligen Augustin, dieses Werk ab. Wer auch der Schöpfer dieses herrlichen Stücks seyn mag; so ist es doch gewiſs eins der merkwürdigsten Monumente des römischen Kirchengesangs, das sich bis auf unsere Zeit erhalten hat.

Wenig Veränderung fand in dem Kirchengesange, wie ihn der heilige Ambrosius eingerichtet hatte, Statt, bis der heilige Gregor ihm seine noch bis jetzt beibehaltene Form gab [1]).

St. Gregor wurde 550 in Rom geboren und stammte von einer Patricier-Familie ab. Er hatte die Aufmerksamkeit Kaiser Justinians erregt und wurde Präfect in Rom. Als er aber in der Folge spürte, daſs ihm das religiöse Leben mehr zusagte, legte er sein Amt nieder und Pelagus I. Tod erhob ihn auf den bischöflichen Stuhl. Hier bemühete er sich nun, eine Aenderung in dem Kirchengesange zu bewirken und vermehrte die durch Ambrosius eingeführten vier Moden bis auf acht. Er verbot den Figuralgesang, als zu leichtfertig und unschicklich für die Kirche, sammelte und nahm musikalische Fragmente von Hymnen und Psaltern, welche die ersten Kirchenväter gut geheiſsen hatten, wieder auf, machte davon eine Auswahl und ordnete sie. Bald wurden sie nun in allen Hauptkirchen des Abendlands aufgenommen, und erhielten sich auch, namentlich in Rom, lange nachher.

---

1) Fetis bemerkt, daſs er hier eine Stelle in der Stafforteschen Geschichte unübersetzt gelassen habe, da dieser irrthümlich die Einführung des Figuralgesangs schon in die Zeit vor Gregor setze.

Dieser Oberpriester gründete eine Gesangschule, die drei Jahrhunderte hindurch blühete. Die einfachen römischen Buchstaben fing er an anstatt der künstlichen griechischen so zu gebrauchen, daſs A, B, C, D, E, F, G die sieben ersten tiefen Noten, welche mit A anfingen, die nämlichen kleinern Buchstaben die sieben folgenden und, diese doppelt genommen aber die sieben hohen Töne bezeichneten.

Die vier neuen, in den Gesang aufgenommenen Moden hieſsen Plagal- oder relative- oder Collateralnoten. Der Unterschied zwischen diesen und den vier authentischen Moden ist, daſs hier die Melodie auf den Umfang von acht Noten beschränkt blieb, wovon die tieſste wie d zu d, e zu e u. s. w. geht, während die der Plagalnoten in den acht Noten jedes Tons enthalten ist, wenn man mit der untern Quarte von a zu a in den Ton d, von h zu h in den von e u. s. w. schreitet. Durch die Einschaltung der Plagalmoden wurde die Reihenfolge der Urmoden so verändert, daſs diese die erste, dritte, fünfte und siebente und die Plagalnoten die zweite, vierte, sechste und achte wurden.

Die folgende Tonleiter enthält die wesentlichen Noten der acht Moden. Es ist zu bemerken, daſs bei dem Graduale und den römischen Antiphonieen nur vier Notenlinien gezogen sind, daſs man sich blos zweier Schlüssel bediente, des f Schlüssels für den Baſs und des c Schlüssels für den Tenor.

Die Töne C, F, G sind die einzigen groſsen und A, e und d, die einzigen kleinen Töne. Man findet in diesem Chorbuch nur zwei Figuren, ein Viereck und ein geschobenes Viereck; das erste bezeichnet lange Sylben, das zweite kurze. Zur

Zeit Gregors waren die kurzen Noten nicht mehr im Gebrauch.

Die Franzosen setzten in ihrem Graduale und ihren modernen Antiphonieen einen Schwanz an das Quadrat, was seine Dauer verlängert.

Es hält schwer, die Zeit anzugeben, wenn Instrumentalmusik bei dem Gottesdienste eingeführt wurde. Dr. Burney ist der Meinung, daſs vor Constantin, wo die Christen immer verfolgt und in ihren Andachtsübungen oft gestört wurden, Instrumentalmusik wohl nicht im Gebrauch seyn konnte. Ohne Zweifel ist erst nach Einführung der christlichen Religion im ganzen römischen Reiche nach Art der Hebräer und selbst heidnischer Nationen, die ihre Hymnen und religiösen Gesänge mit Instrumenten begleiteten, auch bei groſsen christlichen Kirchenfesten Instrumentalmusik gebraucht worden.

Allgemein schreibt man dem Pabst Vitalienus im Jahr 670 die Einführung der Orgel in der römischen Kirche zu, obgleich Andere annehmen, sie sey schon früher im Gebrauch gewesen. Dr. Burney führt ein Epigramm des Philosophen Julian Apostata aus dem Jahr 360 an, das in der Anthologie des Du Lange enthalten ist, zum Beweis, daſs sie lange schon vorher vorhanden war.

Ammon glaubt, man habe im Jahr 840 unter der Regierung Ludwigs des Frommen bei dem Gottesdienste zuerst die Orgel gebraucht. Bingham behauptet, daſs vor der Zeit des heiligen Thomas von Aquinum dieses nicht geschehen sey, sondern schreibt die Ehre, die Orgel eingeführt zu haben, dem Marinus Samutus 1290 zu. Dieser Schriftsteller führt an: „In unserer Kirche werden nur solche musikalische Instrumente, wie die Harfe

und das Psalterium zur Ehre Gottes angewendet, um den Juden nicht darin gleich zu seyn.“ Nach dem Zeugniſs Gervas, eines Mönchs von Canterbury, waren die Orgeln schon hundert Jahr früher, als er schrieb, d. h. im zwölften und Anfangs des dreizehnten Jahrhunderts üblich und es scheint gewiſs, daſs ihre Aufnahme in die Kirche dieser Zeit lange vorausging.

Der Kaiser Constantin Copronymus schickte 755 eine Orgel an Pipin, König von Frankreich, und 812 wurde durch Carl den Groſsen in Aachen eine erbaut. Nach Dr. Bedos, einem Benedictiner von Celle, war er der Erste, der Bälge dabei anbrachte, um damit die Kraft des Wassers zu ersetzen.

Im Jahr 826 besuchte Georg, ein venetianischer Priester, den Hof Ludwig des Gutmüthigen und erbaute in Aachen eine Wasserorgel.

Hawkins beschreibt in seiner Geschichte der Musik ein altes, von Mersennes erwähntes Monument, worauf eine Orgel abgebildet war [1]). Mason hat in seinem Versuch über Kirchenmusik das Alterthum dieses Instruments zur Sprache gebracht und Cassiodor, der in Squillas 481 geboren war und 577 starb, beschreibt eine Orgel mit Bälgen auf folgende Weise: „die Orgel ist ein aus meh„rern Röhren bestehendes Instrument, die eine Art „Thurm bilden; durch Wind, den die Bälge her„vorbringen, wird ein starker anhaltender Ton er„regt. Um einen angenehmen Effect hervorzubrin„gen, ist an den Seiten eine hölzerne Mechanik „angebracht, die gezogen, oder zurückgeschoben

1) S. beigeheftetes lithographirtes Blatt Nr. 2.

„werden kann, um das Spiel glänzender und ab-„wechselnder zu machen.“ Vitruv, der ein Jahrhundert vor der christlichen Zeitrechnung lebte, gibt ebenfalls die Beschreibung einer Orgel, und der heilige Hieronymus spricht von zwei Instrumenten; das eine mit zwölf Paar Bälgen soll eine Meile [1]) weit gehört worden seyn, und das andere, in Jerusalem befindliche habe man auf dem Oelberge vernehmen können. Die Aechtheit des dem heiligen Hieronymus zugeschriebenen Werks bezweifelt Mersennes. Aus Allem, was darüber gesagt ist, scheinen die Orgeln um das sechste und siebente Jahrhundert schon eine gewisse Vollkommenheit erlangt zu haben, wenn sie auch den vollständigen Mechanismus und Gewalt des Tons wie unsere jetzigen Orgeln nicht hatten. Am Ende des siebenten Jahrhunderts kannten die Deutschen die Orgeln und verstanden sie zu spielen und zu bauen. Man weiſs nicht, woher sie die Kenntniſs hiervon erlangt haben. Zur Zeit der Einführung der Orgeln in den Kirchen wurde der Gregorianische oder Chorgesang für die Singstimme eingerichtet und zwar in dem sogenannten Discantus, was in der Kindheit des Contrapuncts, Doppelgesang bedeutet [2]). Diese Art des Gesangs wurde damals blos durch die Orgel begleitet; aber bald sang man auch mit Weglassung derselben und ging weiter von zwei- zu drei-, auf vierstimmige u. s. w., legte auch den verschiedenen Compositionen die Namen Terzetts, Quartetts, Motetten, Quintetts bei.

1) Wohl eine englische Meile?
2) Ueberhaupt Vielstimmigkeit. D. H.

In der Lebensbeschreibung des **Swithinus** von Wolston, eines Benedictiners in Winchester, ist auch eine Orgel der dasigen Hauptkirche beschrieben, die im Jahre 951 von dem Erzbischof **Elfeg** gebaut worden ist. Diese Orgel hat zwölf hohe und zwölf niedere Bälge gehabt; siebenzig Menschen waren erforderlich, sie in Bewegung zu setzen. Sie soll von zwei Organisten gespielt worden seyn, sechs Claviaturen und für jede vierzig Pfeifen gehabt haben [1]). Diese war wahrscheinlich damals die gröſste Orgel; während sie auf dem festen Lande kaum bekannt war, hatte sie in England schon einen hohen Grad von Vollkommenheit erlangt [2]).

Der Tanz scheint gleich der Musik auch ein Theil der religiösen Gebräuche der ersten Christen gewesen zu seyn, wie man aus einer Predigt des heiligen **Augustin** schlieſsen will: „Es ist besssr, sagt er, zu fischen, oder zu arbeiten, als am Tage des Herrn zu tanzen. Anstatt die Psalmen nach der Lyre oder dem Psalterion zu singen, wie sonst Frauen und Jungfrauen thaten, verlieren sie die Zeit mit Tanzen und gebrauchen deshalb Tanzmeister."

Der P. **Menestrier** bemerkt, daſs der Name des Theils der Kirche, nämlich das Wort „Chor" von dem griechischen Worte Koros herkäme, wodurch Tanz oder ein Trupp Tänzer bezeichnet würde.

Nach dem Tode **Gregors** fanden in der Notenschrift des Kirchengesangs manche Abänderun-

1) *Mabillon Acta Sanctarum, ord. S. Benedict. T. VIII. p.* 617.

2) Hier äuſsert sich die Vorliebe für Alles, was England betrifft, so übel begründet sie auch rücksichtlich der Musik ist.

gen Statt, ohne daſs übrigens dessen System die mindeste erlitt. (Puncte, Accente und andere Zeichen wurden angenommen, um das Steigen oder Fallen der Stimme anzugeben; im zehnten Jahrhundert fing man auch an, Linien zu gebrauchen [1]). Es gab ihrer acht oder neun, wo die Sylben dazwischen geschrieben wurden, nach den Noten, wozu jede Sylbe gehörte.) Ihre Stelle über der Linie wurde durch einen Buchstaben, anfangs einer jeden angegeben, so daſs die groſsen Buchstaben für die tiefen und die kleinen für die hohen Töne bestimmt waren. Zuweilen wurden die Noten über die Worte geschrieben und durch Striche oder doppelte Buchstaben verbunden. Alle diese verschiedene Notationen finden sich in alten Chorbüchern aus dem sechsten bis zehnten Jahrhundert und es ist fast so schwierig, diese zu entziffern, als eine Sprache, von der man weder Grammatik, noch Buchstaben kennt [2]).

Das in Rom angenommene musikalische Notensystem kam bald in allen Ländern, wo die christliche Religion eingeführt war, in Ansehn; die Religionsspaltung der griechischen und römischen Kirche im neunten Jahrhundert hinderte aber die erste, die damalige Abänderung in dem Rituale der römischen Kirche anzunehmen. Die alte Notation wurde in der griechischen so lange beibehalten, bis Johann von Damascus sie ganz abänderte und die Art von Notenschrift einführte, wie sie noch jetzt in der

---

1) Fetis findet das hier Gesagte dem früher Angegebenen widersprechend.

2) Staffort ist in Irrthum; es gibt noch immer gelehrte Musiker, die sehr fertig Musikstücke in jedem Notensystem lesen können. F.

griechischen Kirche üblich ist. Diese Schriftzüge bezeichneten nicht blos den Ton, sondern auch alle in dem Gesang üblichen Intervallen, halbe Töne, ganze Töne, groſse und kleine Terzen u. s. w., auf- und absteigende Gänge, mit ihren verschiedenen Tempos und selbst ganze Phrasen.

XV. Capitel.

Geschichte der Kirchen- und weltlichen Musik in Italien bis auf unsere Zeit.

Von dem sechsten Jahrhundert bis zu Anfang des elften liefern die musikalischen Jahrbücher Italiens nichts Bemerkenswerthes [1]).

Die unvollkommene beschränkte Tonleiter der Kirchenmusik war auch bei der weltlichen üblich und ohne Zweifel nur im diatonischen Klanggeschlecht.

Der Scholastiker Gerbert, welcher unter dem Namen Sylvester II. den päbstlichen Stuhl bestieg und 1003 starb, hatte Musik sehr fleiſsig studirt und gab ihr unter den freien Künsten den zweiten Rang. Er erlangte einen ausgebreiteten Ruf und erhielt von den Schriftstellern des zwölften Jahrhunderts den Namen „Gerbert, der Musikus."

Will. de Malmisbury spricht seine Bewunderung über den Grad von Vollkommenheit aus,

---

1) Pabst Johannes Damascenus erfand die Intervalle, durch welche die steigende und fallende Stimme bestimmt und der Gesang nach Noten erleichtert wurde.

zu welchem nach damaligen Begriffen die Orgel durch Gerbert gelangt sey, die er durch Dämpfe habe ertönen lassen [1]) [2]). Wahrscheinlich war es dieser gelehrte Musiker, durch dessen Vorarbeiten Guido d'Arezzo auf seine so wichtigen Entdeckungen geführt wurde. Der Benutzung derselben haben wir das neue System zu verdanken, wodurch allein in unserer Zeit die Musik eine so hohe Stufe von Vollkommenheit hat erlangen können.

Guido d'Arezzo, nach seinem Geburtsorte, einer kleinen Stadt in Italien, Arezzo genannt, war 990 geboren und in einem dasigen Benedictinerkloster Chorsänger. Dort, wo er Musik studirte, miſsfiel ihm der schwerfällige Elementarunterricht; man machte denselben so schwierig, daſs 10 Jahre nöthig waren, um den Chorgesang zu erlernen.

Der erfindungsreiche Mönch unternahm daher die gänzliche Umänderung des musikalischen Systems und seine erste Sorge war, die Tetracorde der Griechen in einen Hexacord zu verwandeln, d. h. in der aufsteigenden Folge der diatonischen Tonleiter, von der Schlüsselnote bis zu der sechsten.

---

1) Hiernach wären die Bälge durch Dämpfe getrieben worden, was schwerlich zu glauben ist, da die Anwendung der Dämpfe in alter Zeit unbekannt war. Fetis.

2) Anthemius, Erbaner der Sophieenkirche in Constantinopel kannte schon die Kraft der Dämpfe. Er mag nun entweder sie zum Mauersprengen überhaupt, oder seinen Nachbar Zeno blos haben erschrecken wollen, kurz er hatte zwischen seinen und Zeno's Manern Kessel mit Wasser angebracht und durch Dämpfe so erschüttert, daſs Zeno Erdbeben und Gewitter zu verspüren glaubte. Milizia „Leben berühmter Architecten" von Edw. Cresy. London 1826. 2. Band. D. H.

Er gab diesen sechs Noten die Namen ut (c), re (d), mi (e), fa (f), sol (g), la (a), welches die Anfangssylben der alten Hymne auf den heiligen Johannes sind, wovon die erste Strophe so anfängt:

Ut queant laxis Resonnare fibris
Mira gestorum Famuli tuorum
Solve polluti Labii reatum.
Sancte Johannes [1]).

Diese Lehrart, wo die Anfänger in der Singekunst die Namen der einzelnen Noten singen, a-b-c-diren, wurde nun Solmisation genannt. Guido vereinfachte die Notenschrift um Vieles, verminderte die bisher als Noten angewendeten Buchstaben von funfzehn auf sieben und anstatt sie über einander verschiedentlich hoch zu setzen, um das Steigen oder Fallen der Stimme bemerklich zu machen, gab er dieses am Anfange der Linie an und bediente sich eines Punctes, als Zeichen der Wiederholung. In der Folge hörte diese Buchstabenschrift auf und die Puncte wurden nur beibehalten. Er war auch der Erste, der sich der Linien und Intervallen, die sie von einander schieden, bediente, um Puncte darauf zu setzen [2]).

Diese Linien waren von verschiedenen Farben. Auch war er es, der dem alten System eine Baſsnote, zu dem g der ersten Linie im fa- (f) Schlüssel passend setzte und durch das Gamma der Grie-

---

1) Wie der Inhalt dieser Verse ergibt, wenden sich die Sänger an den heiligen Johannes, damit er sie vor Heiserkeit bewahre.

2) Das ist ein Irrthum; man findet in alten Notenschriften durch Puncte keine Linien; Noten mit Linien sind Copieen aus dem zwölften Jahrhundert. Fetis.

chen bezeichnete. Daher ist das Wort „Gamma“ entstanden. Durch ihn werden auch die verschiedenen Schlüsselzeichen üblich, die er vor an die Linien setzte und wozu er sich der Buchstaben D, C und F bediente. Der erste zeigt eine Steigerung des Tons von g, dem tiefsten Ton der Tonleiter, bis zu e; der zweite eine andere Steigerung von c zu a und der dritte ein weiteres Fortschreiten von f zu d mit b als vierte Note. Durch dieses System und den Gebrauch der sogenannten harmonischen Hand, d. h. der gezeichneten, ausgebreiteten linken Hand, auf deren Daumen und Fingern die Namen der Noten geschrieben waren, wurde die Tonkunst und Solmisation sehr erleichtert.

Irrthümlich wird Guido d'Arezzo auch die Erfindung des Contrapunctes zugeschrieben. Dieses Wort kommt von *contra* und *punctum* her, was Punct gegen Punct heiſst [1]).

Die erste Bezeichnung dieser Harmonie findet sich unter dem Namen Diaphonie seit dem sechsten Jahrhundert in den Schriften Isidors von Sevilla und ist in denen von Hucbald, eines Mönchs in

---

1) Nach der damaligen Notirungsart mit Puncten wurde, wenn zu einem einstimmigen Gesang noch eine Stimme hinzuzusetzen war, gegen jede auf dem Liniensystem befindliche Reihe von Puncten eine andere dergleichen und also Punct gegen Punct gesetzt. Dieses hieſs Contrapunct. Im engern Sinne versteht man heutzutage diejenige besondere Art harmonische Composition, wo die verschiedenen Stimmen gegen einander können verwechselt und ohne Veränderung ihres Ganges höher oder tiefer gesetzt werden. Es heiſst dieses doppelter oder vielfacher Contrapunct, wobei sich allerlei Figuren, Fugen u. s. w. anbringen lassen (im Gegensatze des einfachen). D. H.

Sanct Amand aus dem zehnten Jahrhunderte, weiter entwickelt. Diese Harmonie, die jetzt unserm Ohr unerträglich seyn würde, bestand nur aus Quarten, Quinten und Octaven.

Proben regelmäſsiger Harmonie verdanken wir zuerst dem Franconius von Cöln.

Diesen verschiedenen Verbesserungen fügte Guido denen schon vor ihm üblichen Noten noch vier zu und seine Tonleiter erstreckte sich von dem tiefen g des F-Schlüssels bis zu dem e des G-Schlüssels in der obern vierten weiſsen Linie und hatte einen Umfang von 24 Noten.

Der glückliche Erfolg, den Guido bei seinem musikalischen Unterricht hatte, fand, wie es immer zu geschehen pflegt, auch manchen Widerspruch seiner Collegen und Nebenbuhler. Es gehört nicht hierher, alle Mühe und Anstrengungen, die es ihm kostete, um seine neue Methode einzuführen, weitläufig aus einander zu setzen. Nach seinem, man weiſs nicht genau wann, erfolgten Tode, ging es mit der Musik in Italien nur langsam vorwärts; sie wurde indessen während der ihr ungünstigen Kriege in dem Mittelalter doch nicht ganz aufgehalten.

Die Lehrart Guido's scheint in den Kirchen und durch die wandernden Musiker, Trouvers, Troubadours und Ministrels angewendet worden zu seyn.

Was man von diesen Musikern jetzt weiſs, beschränkt sich auf sehr Weniges. Dante rühmt in seiner *Divina Comedia* einen Musikus Namens Caselli, von dem man übrigens nichts weiter weiſs [1]).

---

1) Dante wurde 1265 geboren und starb 1321.

Scochetto, ein Freund und Zeitgenosse Dante's, der einige Gedichte von ihm in Musik gesetzt hat, ist auch erwähnt. Dante führt zwei Arten Melodieen, die zu seiner Zeit üblich waren, an, die Canzone und Cantilena. Die erste bezeichnete eine Composition über einen ernsten und tragischen Gegenstand und die zweite ein leichtes, lustiges Stück.

Er gedenkt auch schon der Madrigali: diese Benennung scheint ursprünglich blos denen der Mutter Gottes geweihten Lobgesängen beigelegt worden zu seyn. Marchetto von Padua ist einer der ältesten Schriftsteller, der über Musik geschrieben hat. In der Bibliothek des Vaticans befinden sich noch zwei Manuscripte von ihm aus den Jahren 1274 und 1283. Sie enthalten manche anziehende Einzelheiten über den Zustand der italienischen Musik jener Zeit und zeigen mehrere neue Verbindungen und Ansichten, wovon sich einige noch bis auf unsere Zeit erhalten haben [1]).

Von Dante an bis in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ist von Componisten so wenig, als von einzelnen Künstlern die Rede. Philipp Villani, der von 1343 bis 1405 lebte, lobt die Fähigkeiten des Francesco Cieco, seines Zeitgenossen, und spricht von ihm als einem Künstler, der alle damaligen florentinischen an musikalischem Rufe übertroffen habe. Dieser Francesco Cieco

---

1) Marchetto ist einer der Commentatoren des Franconius. Man hat zwei Werke von ihm, die Gerbert in seiner Sammlung „*Scriptores ecclesiastici de Musica sacra T. III.*" aufgenommen hat. Das eine hat den Titel „*Lucidarium musicae;*" das andere „*Pomerium musicae mensuratae.*"

wurde in Venedig gekrönt, wie es Petrarca im Jahr 1341 ebenfalls in Rom worden war [1]).

Bei der Krönung des Letztern waren zwei Chöre von Sängern und Instrumentisten, um zusammen zu spielen. Hieraus kann man schlieſsen, daſs die Verbesserungen Franconius (wovon später weiter die Rede seyn wird) bis nach Italien gekommen waren und daſs die Aufnahme der Mensuralmusik die Theorie vollständig und die Praxis angenehmer gemacht habe.

In dieser Zeit scheint die Musik mit besserm Erfolge in Neapel als in anderen Städten Italiens getrieben worden zu seyn; denn in dem elften Jahrhunderte ermunderten der Cardinal Alberic, Friedrich II., sein Sohn Manfred und Robert von Anjou die Musiker eben so, wie Robert, der zu Petrarca's Zeit regierte, und Philipp von Caferta, der einer der Vornehmsten an Roberts Hofe war [2]).

Im Boccaccio finden sich nähere Angaben über den Stand der Musik zu Florenz im vierzehnten Jahrhunderte, der wahrscheinlich in dem übrigen Theile Italiens derselbe war. Zu dieser Zeit wurden die *Laudi*

---

1) Francesco Landino, Cieco genannt, weil er blind war, ist als Componist und Organist berühmt. Einige seiner Compositionen sind in der königl. Bibliothek zu Paris befindlich, wovon ein Stück im ersten Bande der *Revue musicale* aufgenommen ist. Fetis.

2) An dem Hofe des Herzogs von Anjou in Neapel muſs die Musik, demnach zu urtheilen, was wir von den Werken Adams de la Hale — eines französischen Trouver — noch besitzen, blühend gewesen seyn; denn seine Compositionen übertreffen die anderer französischer Componisten in allen Stücken. Fetis.

spirituali durch die musikalische Liebhabergesellschaft in dieser Stadt 1310 aufgeführt. Boccaccio gibt uns in seinen Erzählungen, die nach der Pest 1348 herauskamen, mehrere Personen als Violinisten, Lautenschläger, Sänger und Tänzer an, welche nach vollbrachtem Tagewerk ihre Abende mit musikalischer Unterhaltung beschlossen [1]).

Alle, die an diesen Concerts thätig Theil nahmen, hatten Geschicklichkeit; ein Beleg, daſs Musik unter den Gebildeten, woraus dieser Verein bestand, mit gutem Erfolg getrieben wurde. Rühmlich spricht er von Minuccio aus Arezzo, als einen vortrefflichen Violaspieler und Sänger. Dieser Minuccio soll auch bei Peter von Roan,

1) Pietro del Castelnuovo, ein Edelmann und Herr zu Castelnuovo, lebte in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. So sehr man ihn damals als Dichter schätzte, eben so sehr bewunderte man die reizende Anmuth seiner Stimme und den feinen Gesang, womit er sich selbst zu der Laute begleitete. Einstmals reiste er nach Roccamartina, um daselbst einen seiner Bekannten zu besuchen. Bei seiner Zurückreise aber wurde er in dem Walde von Vallogna von Räubern angefallen. Sie nahmen ihm sein Pferd, sein Geld, kurz Alles, was er bei sich hatte, zogen ihn ganz aus und wollten ihn ermorden. Der Dichter bezeigte ihnen, wie gern er sterben würde, wenn sie ihm nur noch vorher gestatten wollten, eines seiner Lieder zu singen. Die Räuber bewilligten es ihm. Nun fing Pietro von Castelnuovo an, ein aus dem Stegreife verfertigtes Gedicht zum Lobe seiner Meuchelmörder mit dem gefühlvollsten Ausdrucke zu singen und dabei auf der Laute zu spielen. Sanftes, nie empfundenes Vergnügen ergoſs sich in die Herzen der Barbaren und verdrängte in ihnen den Gedanken an die Ausführung ihrer schrecklichen That. Sie schenkten ihm das Leben und mit demselben sein Pferd, sein Geld, kurz Alles wieder, was sie ihm vorher geraubt hatten.

König von Sicilien, sehr in Gunst gestanden haben.

Die lächerlichen Verzierungen, mit denen der Chorgesang des vierzehnten Jahrhunderts überladen wurde [1]), veranlaſste den Pabst Johannes XXII., durch eine Bulle (1322) dieses Unwesen in der Kirche zu untersagen. Am Ende dieser Bulle fügte er hinzu, daſs er bei dem Gottesdienste die Anwendung des Contrapunctes nicht hindern wolle, besonders bei groſsen Festen; wenn nur der Kirchengesang oder Choral rein erhalten werde.

Die schnellen und viel geschwänzten Noten waren in dieser Epoche aufgekommen und es wurden, wie man aus einer Stelle dieser Bulle ersieht, diejenigen sehr getadelt, die sie gebrauchten, um das Ohr zu kitzeln, anstatt bei dem ursprünglich reinen Kirchengesang zu bleiben.

Die Schriftsteller aus dem funfzehnten Jahrhundert sind verschwendrisch in Lobeserhebungen über die Musik ihrer Zeit; indeſs findet man kaum hier und da einige Nachweisung von merkwürdigen Musikern aus derselben [2]).

Christian Landino spricht in seinem Commentar über Dante, der 1481 erschien, von einem berühmten Organisten, mit welchem er in Florenz lebte. Er hieſs Antonio d'Egli organi und sein Ruf war, dem Landino nach, so groſs und ausgebreitet, daſs mehrere der gröſsten Musiker Eng-

---

1) Der sogenannte *Chant sur le livre*, die figurirte Begleitung im freien Contrapunct zu extemporirten Melodieen veranlaſste diese gerügten Verzierungen.

2) Es ist hier von italienischen Musikern die Rede, die gegen die belgischen und französichen im funfzehnten Jahrhundert sehr zurückstanden. Es ist dieses eine historische unbe-

lands, auch Andere aus den nördlichen Ländern Europas nach Italien kamen, um ihn zu hören. Leonarda da Vinzi (ein berühmter Maler) war ebenfalls ein guter Musikus und spielte mehrere Instrumente [1]). Ein italienischer Schriftsteller, der von 1478 bis 1529 lebte, gibt einige Nachweisungen über ausgezeichnete Sänger seiner Zeit und stellt eine Vergleichung zwischen einem gewissen Bidon und Marchetto Cara an, die viele Fähigkeiten gehabt zu haben scheinen.

Die neapolitanische Schule für Gesang und Composition wurde 1450 durch einen Belgier, Namens Tinctor, gegründet. Die Fähigkeiten dieses geschickten Künstlers hatten ihm viel Ruf verschafft und Ferdinand von Aragonien übertrug ihm an seinem Hofe eine Capellmeisterstelle und machte ihn zum Professor der Musik.

In Florenz war 1475 ein Deutscher, Namens Heinrich Isaac der Erste, der die *Canti carnascialesci* (Carnevallieder), die in den Straſsen von Florenz durch vermummte Personen abgesungen wurden, componirt hat [2]). Diese Gesänge waren zuweilen für acht, zwölf, selbst funfzehn verschiedene Stimmen gesetzt.

---

greifliche Eigenheit, die man nicht erklären kann, da die Italiener ein Jahrhundert zuvor den Genannten so überlegen waren. F.

1) Es verdient bemerkt zu werden, daſs beinahe alle alte Maler auch zugleich Musiker waren.

2) Es sind von ihm noch Compositionen vorhanden, und er scheint der nämliche Musiker zu seyn, den Angelo Politiano Arrigo Tedesco nennt. F.

Die Natur dieser Melodieen ist jetzt nicht mehr bekannt; denn alle solche Musikstücke aus jener Zeit waren contrapunctisch gearbeitet.

Schriftsteller über Theorie der Musik gab es am Ende des vierzehnten Jahrhunderts sehr wenige; der vorzüglichste war Johann von Mantua, der Karthäuser genannt, von Namur gebürtig, aber in Italien erzogen, und Prosdoscimo de Beldemando, der 1412 schrieb. Dieser hat eine Abhandlung über Mensuralmusik des Johann von Muris geschrieben und eine über den Contrapunct.

Die Musik, welche in den Kirchen Italiens während des funfzehnten Jahrhunderts aufgeführt wurde, scheint vorzüglich von Ausländern componirt worden zu seyn; besonders von Dusay, Busnois, Obrecht, Ockeghern, Binchois, Caron, Regis, Wilhelm Fauques und vielen andern belgischen, französischen und spanischen Componisten.

Die Hauptkirchen Roms und besonders der Vatican haben eine Menge solcher Arbeiten alter Componisten, die gewöhnlich blos kirchliche Bestimmung hatten.

Man kann dem Dr. Burgh, der sich einbildet, Italien müsse zu dieser Zeit auch schon, wie später das Reich musikalischen Wissens gewesen seyn, nicht beistimmen; Italien war der Schauplatz innerer Kriege und durch diese waren die Künste und vorzüglich die musikalische Kunst in Verfall gekommen.

Flandern genoſs damals den Ruhm, der später Italien zu Theil wurde, und man sieht, daſs, während Frankreich das Vorbild benuzte, das ihm die flamändische Schule gab, an andern Orten überall Flamänder als Componisten oder Sänger bei Höfen, oder an den Kirchen angestellt waren. Vor Palä-

strina nahmen die italienischen Componisten nur den zweiten Rang unter den übrigen europäischen ein. Fetis gibt an, daſs es einige römische geschickte Componisten dieser Zeit und würdige Nebenbuhler der französischen gegeben habe, machte jedoch keinen namhaft.

Man weiſs nicht, wer Erfinder der Composition war, die wir Fugen nennen, ob sie eigentlich italienisch, flamändisch, deutsch, französisch oder englisch ist.

In dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts kamen sie in Gebrauch, ihre Form war aber nicht wie die jetzige. Die ersten Fugen waren das, was man nachher Imitation nannte.

Der obengenannte Palästrina wurde 1529 geboren. Im Jahr 1571 folgte er Joh. Animuccia als Capellmeister an der St. Peterscapelle in Rom und starb 1594. Dieser berühmte Componist wurde Schöpfer der modernen Kirchenmusik genannt. Er war es, der in ihr eine Erhabenheit des Styls einführte, die nur nach ihm von Händel und wenigen seiner zahlreichen Nachfolger erreicht wurde. Das vorzüglich Eigenthümliche desselben ist, daſs genaue Bestimmtheit, Klarheit, strenge Beobachtung der Regeln der Harmonie mit gutem Geschmack vereint sind und die höchste Einfachheit in seinen Modulationen vorherrscht. Seine Hymnen und Motetten sind mit Recht bewundert [1]). Wenn seinen Compositionen zuweilen das Melodische fehlt, so

1) Mit wenig Accorden macht er gewaltige Wirkung, besonders durch Aufschwung des Basses nicht selten über die Tenorstimmen hinaus; Alles der Würde des Gegenstandes, Gott und der Kirche, angemessen. Rochlitz.

ist dieses der Zeit zuzuschreiben, worin er lebte, wo die Cantaten oder Arien für eine Stimme allem Anscheine nach unbekannt waren. 1529 waren unter Musikliebhabern Madrigale übliche Musikstücke, die aus Petrarkas, Ariosts oder Tassos Dichtungen genommen waren. Gewöhnlich waren diese Madrigale fugenartig zu vier und fünf Stimmen geschrieben [2]).

Im Anfange dieses Jahrhunderts erlangten diese Art Compositionen einen hohen Grad von Vollkommenheit durch Lucas Marenzio. Es ist merkwürdig, daſs Gelehrsamkeit so lange bei aller damaligen italienischen Musik vorherrschte, mit fast gänzlicher Ausschlieſsung von Melodie.

So blieb der Zustand der Dinge bis zur Zeit des Gesualdo, Prinzen von Venouse (Venouse, Herrschaft in Unteritalien), der sich rühmlich am Ende des sechzehnten Jahrhunderts auszeichnete und 1614 starb. Blancanus schrieb von ihm in seiner Chronologie der Mathematiker: „der Erlauchte Carlo Gesualdo, Fürst von Venouse, „war zugleich Fürst der Musiker unserer Zeit; er „hat den musikalischen Rhythmus wieder hergestellt und eine so neue Art der Modulationen eingeführt, daſs alle Musiker seine Ueberlegenheit „anerkennen; Sänger und Spieler von Streichinstrumenten legen die Musik anderer Componisten bei „Seite und nehmen nur die Seinige.“ Wenn es

2) Jaques Arkadelt, Musikmeister des Cardinals von Lothringen nimmt die Erfindung der einfachen Madrigale für Cammermusik in Anspruch. Er gab 1572 eine Sammlung dergleichen Tonstücke heraus; es scheint aber doch, daſs sie früher, im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts schon bekannt waren. Fetis.

gegründet ist, was **Alexander Tassoni**[1]) von ihm meldet; so hat er dem König von Schottland **Jacob I.** in seinen Compositionen nachgeahmt und durch diese schottische Musik die italienische verbessert, anstatt, daſs jene durch italienische das geworden ist, was sie war.

Alex. Tassoni spricht in folgenden Ausdrücken: „Zu unsern modernen Componisten können wir „**Jacob I.**, König von Schottland, zählen, der nicht „allein Singstücke componirt hat, sondern auch „eine neue Art klagender und melancholischer Mu-„sik erfand, die **Carlo Gesualdo**, Fürst von **Ve-„nouse**, der doch selbst unsere Musik durch „neue und bewundernswerthe Erfindungen berei-„cherte, nachahmte [2])."

Der Dr. **Burney** bezweifelt die Wahrheit des Angeführten. Er sagt, er habe nach aufmerksamen Durchlesen der 6 Bücher Madrigale, die der Fürst von Venouse geschrieben habe, weder Aehnlichkeit, noch Nachahmung schottischer Arien oder Gesänge irgend einer Art gefunden. Können denn nicht einige Compositionen des **Gesualdo** dem forschenden gelehrten Doctor entgangen seyn? Es wäre doch sonderbar, wenn Zeitgenossen dieses Prinzen ihm Verbesserungen zuschrieben, die nicht von ihm herrührten; da doch bekanntlich **Geminiani** oft erklärt hat, er habe den Grund seiner Studien durch die Werke des Prinzen von **Venouse** gelegt.

---

1) Ein italienischer Dichter, in Modena 1565 geboren und 1635 gestorben.

2) *Pensieri diversi, lib.* 10.

Wie nun auch der Künſtler geheiſsen haben mag, der zuerst die weltliche Musik in Italien hob, so ist doch gewiſs, das sie kurz nach der Zeit des Prinzen von Venouse mit eben dem Glücke getrieben wurde, welches dem Erfolg gleich kam, den Palestrinas Bemühungen, die Kirchenmusik zu verbessern, hatten. Es gingen viele berühmte Meister aus den verschiedenen Schulen hervor. Aus Neapel stammt die alte mehrstimmige Volksmusik her, die unter den Namen Arien, Canzonetten, Villoten und Villanellen (Stadt- und Dorflieder [*alla Napolitana*] nach neapolitanischer Weise), bekannt ist. Während des sechzehnten Jahrhunderts waren diese Melodieen in ganz Europa Mode, wie früher die Viri-Lays (lustige Lieder) der Troubadours und später die venezianischen Balladen. Der Zustand der Musik in Neapel wird in zwei Dialogen über Musik, die 1541 durch Luigi Dentice im Druck erschienen sind, geschildert. Er beschreibt ein in dem Pallast der Johanne von Arragonien gegebenes Concert und sagt: die Sänger wurden von dem Orchester begleitet, auch accompagnirte sich jeder Sänger selbst mit irgend einem Instrumente; er führt ferner an, daſs weder die Sänger, noch die Musiker ihrer Kunst Genüge geleistet; fast alle hätten entweder Fehler in der Intonation, im Vortrag, im richtigen Tacthalten oder in der Art des Accompagnirens gemacht, so wie auch in der Kunst, die Töne zu vermindern oder zu verstärken. Er rühmt indessen die Talente der Maria von Cordova; Marquise von Padua und die Signora Fagiola als Sängerinnen, die alle wünschenswerthe Eigenschaften besessen hätten.

In dem Laufe des sechzehnten Jahrhunderts wurden in Italien mehrere Musikschulen errichtet; die erste, Santa Maria von Loretto, 1537; die zweite, J. poveridi Giesu Christo, im Jahr 1589, sie ging 1715 ein; die dritte, Pieta de Turchini, 1583, die ebenfalls nach kurzem Bestehen aufgehoben und 1592 wieder hergestellt wurde; die vierte endlich, Santo Onofrio, wurde 1583 gegründet.

In diesem Jahrhundert war Rocco Rodio eine der ersten Zierden der neapolitanischen Schule und Adr. Villaert aus Brügge wird allgemein als Gründer der venetianischen Schule angesehen.

Die lombardische Schule wurde ebenfalls in diesem Jahrhundert mit Recht berühmt; der P. Costanza Porta, ein Schüler Villaerts, war deren Vorsteher und mehrere berühmte Musiker standen ihm in seinen Bemühungen bei. Unter ihnen ist Joh. Caimo, Compositeur, der Madrigale 1560 bis 1585 in Mailand schrieb, berühmt geworden; dann Ciacomo Casoldi oder Castoldi von Carravagio, der vorzüglich in Mailand sich aufhielt, ein vortrefflicher Componist von Balladen, wovon 1591 die erste Sammlung in Venedig erschien; Joseph Biffi, der mehrere Madrigale 1582 und 1600 herausgab; Giov. Paolo Cima, ein gelehrter Organist und Tonsetzer zu Mailand von 1591 bis 1610; Pierre Pontio von Parma 1583; Orazio Vechi, mehrjähriger Capellmeister an der St. Marcuskirche in Venedig, war einer der berühmtesten Componisten dieser Zeit.

Italien brachte in dem sechzehnten Jahrhunderte eine Menge Componisten vom ersten Range hervor, worunter Festa, von dem 1541 Madrigale erschienen,

obenan steht. Von diesen rühmt Dr. Burney das Zierliche und Leichte ihres Rhythmus, was bei den Compositionen anderer Musiker nicht zu finden gewesen sey.

Noch wird genannt Berchem oder Giachetto, wie ihn die Italiener nennen, dessen Motetten durch Einfachheit und Reinheit der Harmonie ausgezeichnet sind; Alexander Striggio, ein Lautist und fruchtbarer Componist, Nachfolger des Corteccia als Capellmeister in der Marcuskirche; Giov. Animuccia in Rom, Componist verschiedener Madrigale und Motetten; auch mehrere Andere, die hier anzuführen zu weitläuftig seyn würde, werden erwähnt.

Durch das vereinte Bestreben so vieler gelehrter Musiker gelangte die italienische Musik auf eine Höhe, die bis daher noch nicht erreicht war, und bahnte den Weg zu gröſserer Vollkommenheit. In diesem Jahrhunderte traten auch mehre Schriftsteller auf, die über Theorie und Geschichte der Musik schrieben. Unter ihnen ist Zarlino der merkwürdigste. Er war in Chioggio, einer bischöflichen Stadt auf einer der venetianischen Inseln, geboren und starb 1589. Er hat mehre Kirchenmusikstücke und drei verschiedene Abhandlungen über Musik, worin viel Gelehrsamkeit entwickelt ist, herausgegeben. Nach ihm machten sich N. Vincent und Andere berühmt.

1583 kam eine neue Art Musik, die concertirende, besonders in Venedig und Ferrara, auf.

Der Herzog von Ferrara hatte viel Musiker in seinem Dienste, wodurch verschiedene Instrumente bei seinen Concerten in Anwendung kamen. Annibal Melane in Bologna, 1550 geboren, trug vorzüglich zur Einführung dieser neuen Art von

15

Musik bei. Er gab darüber ein Werk heraus und ob er gleich ein Zeitgenosse Palästrinas war, copirte er doch diesen Meister nicht knechtisch, sondern zeigte in seinen Compositionen viel Eigenthümliches und Geistreiches.

Durch Claude Mondeverde wurde das musikalische System im Jahr 1590 sehr verbessert. Er war der Erste, der es wagte, die Dissonanzen ohne Vorbereitung und die verminderte Quinte wie eine Consonanz anzuwenden; er bediente sich auch der doppelten Dissonanzen mit Vorbereitnng und versuchte, die durchgehenden Dissonanzen auf neue Weise zu gebrauchen [1]).

Einige Jahre nach ihm faſste Louis Viadana, Capellmeister zu Fano, einer kleinen Stadt des Herzogs von Urbino und später in der Hauptkirche zu Mantua, die Idee, dem Accompagnement einen von der Singstimme verschiedenen Baſs unterzulegen und erfand den, den man unter dem Namen „*Basso continuo*" kennt. Gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts unternahm es Jean Diodati, die Psalmodie (das Psalterabsingen) einheimisch zu machen, die seit der Reformation in Deutschland, in der Schweiz und in England allgemein worden war; diese Art von Gesang hatte aber für die Italiener wenig Reiz und konnte kein Glück machen.

In dem sechzehnten Jahrhundert entstanden auch die Oratorien. Den Ursprung dieser Musik verdankt man ohne Zweifel den Mysterien und Moralien, die in dem Mittelalter einen groſsen Theil der Volksbelustigungen ausmachten. Nicht allein in

---

1) Siehe Choron, musikalisch Wörterbuch 2. Th. S. 63.

England, sondern auch auf dem festen Lande vereinten sich diese Vorstellungen mit dem Wesen der katholischen Religion.

Die erste dramatische Composition war nach Apostolo Zeno eine geistliche Comödie, welche 1545 zu Padua aufgeführt wurde. Muratori gibt von einem solchen Mysterium, wodurch in Turin 1598 das Leiden Christi vorgestellt wurde, Nachricht. 1264 wurden schon in Rom die sogenannten Gonfalonieri eingerichtet, deren Amt es hauptsächlich war, in der Marterwoche das Leiden Christi aufzuführen [1] [2]).

Crescembini schreibt den Ursprung dieser geistlichen Dramen den Florentinern zu und Tiraboschi geht noch weiter und nimmt zu Gunsten der Italiener die Erfindung aller dieser Art Dramen für sie in Anspruch.

Es scheint indeſs, daſs geistliche Dramen zuerst in England aufgeführt worden sind. Fitz Stephan, ein Mönch von Canterbury, der zu Heinrich II. Zeiten schrieb und 1191 unter Richart I. starb, berichtet, man habe zu London anstatt der Intermezzos, die auf das Theater gehörten, religiöse Stücke aus dem Leben und den Wundern der heiligen Märtyrer dargestellt. Alle europäischen Nationen scheinen geistliche Schauspiele gehabt zu haben; wenn man diesen Namen den plumpsten Dichtungen aus dem funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderte beilegen will, wo die ernsthaftesten Gegenstände auf die albernste und nichtswürdigste

1) Burghs musikalische Anecdoten.

2) Bei dieser Vorstellung wurde sogar das Krähen des Hahns nachgeahmt.

Weise behandelt wurden, daſs sie das Gelächter des Volks erregten. Dr. Burgh meldet, die Musik sey vor dem siebenzehnten Jahrhunderte bei diesen Vorstellungen nur helfend und nicht vorherrschend gewesen; Chor und einige Arien wurden gesungen und das Uebrige gesprochen. Nach und nach kamen Dramen mit unterlegter Musik in die Kirche. Der Urheber ist nach einigen italienischen Schriftstellern St. Phil. von Neri, der 1515 geboren und 1595 gestorben ist. Er war es, der bei einer Versammlung der Priester 1540 in Rom ein Oratorium gründete; sein Freund und Zeitgenosse Animuccia, damals Capellmeister des Pabstes, pflanzte aber die ersten Spröſslinge dieser seitdem so berühmt gewordenen Art musikalisch-religiösen, unter dem Namen Oratorien bekannten Dramen weiter fort. St. Philippe von Neri lieſs in der Chiesa nuova, wo er Sonntags predigte, Musik aufführen und Animuccia componirte *Laudi* oder Hymnen für mehrere Stimmen, die bei dieser Gelegenheit gesungen wurden. Nach und nach wurden aus diesen einzelnen Stücken vollständige Schauspiele, deren Stoff immer aus der heiligen Schrift genommen war.

Diese sonntägliche musikalische Sitzung brachte das Oratorium in solchen Ruf, daſs die Versammlung täglich zahlreicher wurde und diese Art musikalischer Dramen den Namen Oratorien bekamen.

Der Dr. Burney hat zwar den Text zu zwei geistlichen Dramen (leider ohne Musik) besessen, die schon 1556 und 1565 gedruckt worden waren und vom Anfang bis an das Ende scheinen gesungen worden zu seyn; man weiſs aber doch nur zu gewiſs, daſs das erste Stück, was auf diese Weise

wirklich aufgeführt wurde, *Rappresentazione di Anima et di Corpo* hieſs.

Dieses Stück war vom Ritter Emil und wurde 1600 gedruckt, auch in der Kirche de la Valicella auf einem besonders darin errichteten Theater mit Decorationen nach Art der Alten aufgeführt.

Wir kommen jetzt auf einen, in der Geschichte der Musik sehr wichtiger Gegenstand: die Anwendung des declamatorischen Gesanges des griechischen Trauerspiels auf das italienische lyrische Schauspiel. Bei weltlichen Dramen wurde Musik schon lange vorher benutzt [1]).

Ein Drama „Orpheus“ betitelt, von dem Canonicus bei der Hauptkirche in Florenz, Angelo Politien, verfaſst, wurde 1475 aufgeführt, auch 1480 in Rom ein musikalisches Trauerspiel gegeben. Alfonso della Viole, 1541 Capellmeister des Herzogs von Esthe in Ferrara, widmete sein Talent musikalischen Dramen. Nach der allgemeinen Meinung war er der Erste, welcher Gesang mit Declamation bei Aufführung dramatischer Darstellungen vereinte. Wenn dies gegründet ist, so kann man den Alfonso della Viole als ersten dramatischen Componisten ansehen. Gewiſs ist es, daſs das älteste Stück, was wir als Oper kennen, 1541 in Ferrara unter dem Titel erschien: *tragedia di Giambattista Giraldi Cinthio Ferrarece; in*

---

1) Der Italiener Silpitins spricht von musikalischen Vorstellungen, die 1490 in Italien bekannt gewesen wären. Riccoboni erwähnt einer Oper, die man auf Befehl des Dogen und des Senats von Venedig Heinrich III. von Frankreich gegeben habe, als das erste Vergnügen dieser Art. F.

Ferrara in casa dell' autore, dinanci ad Ercole d'Este; duca 4 di Ferrara: fece la musica Alfonso della Viola: fu l'Architetto e il Dipintoro Girolamo Carpi di Ferrara.

Viola hat auch 1563 die Musik zur Oper Arethusa componirt; *d'il Sacrifizio* (ein dramatisches Hirtengedicht) von Agostino Beccari, erschien 1565 und S. Fortunato 1567. Unter den musikalischen Schauspielen wird auch noch I. Pazzi Amanti genannt, welches Stück 1569 gegeben wurde, dann *la poesia rappresentativa* vom Jahr 1574; ferner die *Tragedia Frangipani* von Claude Merula, Organisten des Herzogs von Parma, der von 1570 bis 1604 sich auszeichnete; *Il re Salomone* wurde 1579, *Pace e Vittoria* 1580, *Pallade* 1581 und *l'Anfi Parnasso* von *Orazio Vechi* 1597 gegeben.

Die Musik dieser Stücke war, nach dem was davon gesagt wird, in dem Styl der Madrigale. Hauptsächlich wurden Monologe, woraus sie bestanden, mehrstimmig gesungen, da die Instrumente zum Accompagnement fehlten.

Die erste Oper im modernen Schnitt, wo man das Recitativ nach der alten griechischen Declamationsweise anwendete, war Daphne von Rinuccini in den Jahren 1594 und 1597 componirt und in diesem letzten Jahre aufgeführt. Ueber Entstehung dieser Oper wird Folgendes gemeldet:

Die ersten Versuche dramatischer Dichtkunst und die ersten scenischen Darstellungen hatten gebildeten toskanischen Liebhabern nicht gefallen; es fanden sich daher Mehrere bewogen, einen Verein der besten lyrischen Dichter und Componisten zu

bilden, um hierdurch etwas Tüchtiges zu bekommen. Drei florentinische Edelleute, Jean Bardi, Graf von Vernio, Pierre Strozzi und Ciacomo Corsi verbanden sich, durch Ottavio Rinuccini ein Drama, das Daphne genannt wurde, schreiben zu lassen und dieses setzte Ciacomo Peri, der berühmteste Componist dieser Zeit, mit Hilfe des Grafen Ciacomo Corsi, der zwar nur Musikliebhaber war, aber doch viele musikalische Kenntnisse besafs, in Musik. Dieses Stück wurde privatim im Pallast des Grafen 1597 aufgeführt. Obgleich die Composition manche Vortheile, die die dramatische Darstellung in unsern Tagen verschönern, entbehren mufste; so fand sie doch allgemeinen Beifall und wurde mit Entzücken aufgenommen. Es war jedoch wenig an der Musik dieser Oper, das geeignet gewesen wäre, den Zuhörern anzusprechen; nur der Neuheit der Sache war es zuzuschreiben, dafs sie gut aufgenommen wurde. Der Verfasser und seine Freunde führten dieses Stück selbst auf. Ein Clavecin, eine Gambe, eine Harfe und eine Laute waren die begleitenden Instrumente und das Recitativ (denn Arien hatte das Stück nicht) war nur ein abgemessenes Intoniren, was modernen Ohren nicht gefallen würde. Dies ist das Urtheil Stafforts, das er über diesen ersten Versuch der Oper ausspricht; Fetis will aber darin einen bemerkenswerthen Zug von Originalität gefunden haben.

Nach glücklichem Erfolg dieses ersten Probestücks, schrieb Ruccini die Euridice und Ariadne, Dramen der nämlichen Art. Die Musik zur ersten componirten Julius Caccini und Peri, die zweite

war von Claude Monteverde. In demselben Jahre componirte Emilio del Calvaliere in Rom die Musik zur Oper Ariadne und die Freunde dieses Componisten und die des Peri nahmen für jeden die Erfindung des Recitativs in Anspruch.

Euridice von Peri war im Allgemeinen das erste Stück der Art, was öffentlich aufgeführt wurde. Der erste Versuch fand 1600 bei der Vermählung Heinrich's IV. mit Maria von Medicis in Florenz Statt.

Ein römischer Edelmann, Peter von Vallé, ein Musikfreund, der 1640 ein Werk unter dem Titel „Historische Nachforschungen über musikalische Wissenschaften" herausgab, sagt ausdrücklich, daſs man 1606 zur Carnevalszeit in Rom die erste dramatische Darstellung gegeben habe [1]).

Das lyrische Drama ist allem Anschein nach, in Florenz entstanden, von wo aus es nach Rom und später nach Venedig kam. In dem Jahre 1607 wurde Orpheus von Claude Monteverde gegeben [2]). Es blieb das lyrische Drama mehrere Jahre in demselben schlichten Zustande, bis mehrere Künstler sich vereinigten, es zu heben.

Carisimi, einer der ältesten Componisten aus dem siebenzehnten Jahrhunderte, fing an zu schreiben, während der Styl des Palästrina bei dem Publicum am meisten beliebt war und ihm verdan-

1) Hier ist ohne Zweifel eine Vorstellung aus dem weltlichen Leben und nicht von einer etwa wie sonst aus Legenden genommenen die Rede. F.

2) Die erste regelmäſsige Oper „*Amor non legge*" wurde 1646 in Neapel gegeben. Die Musik war von mehrern Musikern, deren Namen unbekannt sind, componirt.

ken wir die Einführung eines viel freiern Styls in der Kirchenmusik. Er wendete dabei Violen und Baſsgeigen an; man hält auch dafür, daſs er zuerst den Oratorien eine geregelte Form gegeben und diese Art von Composition populärer gemacht habe. Durch ihn wurde auch das lyrische Drama verbessert, das Recitativ gewann an Anmuth und Ausdruck. Er vervollkommnete den Baſs, der vor ihm immer dumpf und eintönig war, und gab ihm mehr Abwechselung und Zierde, ohne ihm Kraft und Nachdruck zu benehmen.

Dominico Mazzochi, ein Musiker aus der römischen Schule, zeichnete sich durch Composition der Madrigale aus.

Er bediente sich zuerst der Ausdrücke: *crescendo*, *diminuendo*, *piano* und *forte;* auch des B-Quadrats, das man ursprünglich blos bei dramatischer und bei Kammermusik anwendete, bediente man sich nun bei Kirchenmusikstücken. Das berühmte Miserere der päbstlichen Capelle componirte Gregorio Allegri, ein Zeitgenosse des Mazzochi. Man kann sich den Effect gar nicht vorstellen, den dieses Singestück hervorbringt, wenn es in der Capelle einzig durch Stimmen, ohne alles Accompagnement von Instrumenten, aufgeführt wird.

Es war bei Strafe des Ausschlusses aus der christlichen Gemeinde verboten, Abschrift davon zu nehmen; Mozart, der natürlich deshalb keine bekommen konnte, schrieb es, nachdem er es zweimal gehört hatte, mit der gröſsten Genauigkeit nieder. 1771 wurde es unter der Leitung des Dr. Burney in London gedruckt und Choron hat es 1810 in seiner Sammlnng classischer Musik mit abdrucken lassen.

Die Oper blieb eine gewisse Zeit wie sie war, sie schien eher sich zu verschlimmern, als sich zu vervollkommnen. Man sah mehr auf pomphafte Aufführung der Stücke und auf das Maschinenwesen, als auf den Werth des Gedichts und der Musik. Die ersten Arien, deren Ausdruck den Situationen der handelnden Personen angemessen war, kamen in der Oper Jason von Francesco Cavalli, Capellmeister in Venedig, und von Cicognini vor.

Alexander Stratella von Neapel glänzte von 1650 — 80 als vortrefflicher Componist und groſser Geiger.

Er hatte auch eine schöne ausdrucksvolle Stimme. Alle seine Compositionen sind nur für Gesang und Dr. Burney stellt sie fast über Alle, die in dem siebzehnten Jahrhundert erschienen sind; nur die Compositionen des Carissimi und des Alex. Scarlatti nimmt er rühmlich aus. In der Lebensbeschreibung Stratella's wird erzählt, daſs zwei zu seiner Ermordung ausgeschickte Bravos, als sie ihn in einem Oratorio von seiner Composition singen hörten, durch den Ausdruck seiner herrlichen Stimme gerührt, ihr böses Vorhaben aufgegeben hätten.

Die Oratorien blieben lange in ihrer ursprünglichen Einfachheit; nur nachdem sie 1670 durch Carissimi verbessert wurden, bekamen sie einen neuen Schwung. Seitdem wurde diese Art Compositionen durch Caldara, Colonna, Leo, Alex. Scarlatti und Händel immer mehr vervollkommt.

Alex. Scarlatti hatte um das Fortschreiten der dramatischen Musik mehr Verdienst, als jeder seiner Vorgänger. Er machte Ouvertüren, die vor ihm nur magere Symphonieen waren, eine Art mu-

sikalischer Vorrede oder das Vorwort zur Handlung. Das obligate Recitativ, oder das begleitende, verbesserte er und führte das *da Capo* [1]) und die Riturnellen in leidenschaftlichen Recitativen ein. Er hatte einen wahrhaft schöpferischen Geist, sagt Burney und man findet seine herrlichen Gedanken in den Werken der besten Componisten im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts wieder. Scarlatti und nach ihm Leo waren das für die Arie, was Carissimi für das Recitativ war; sie verschönerten die Oper durch zierliche Gesänge und glänzendes Accompagnement. Vor ihnen verloren sich Arien und Recitative oft unter einander; sie aber schieden beide Gattungen sehr scharf durch Bewegung und Character. Aus der Schule Scarlatti's stammten Leo, Porporea, Vinci und Durante, die sämmtlich zur Vervollkommnung der musikalischen Kunst beitrugen.

Corelli, in Fusignano bei Imola im Bolognesischen 1653 geboren, errichtete eine neue Schule für Instrumentalmusik. Diese zeichnete sich von den vorherigen durch einen anmuthigen Rhythmus und einen natürlichen Styl aus. Corelli war der erste Componist, durch den die Violine Mode wurde; ihre Originalität und Einfachheit trug dazu bei, sie beliebt zu machen. Er kann als Stifter einer eignen Schule des Violinspiels betrachtet werden; etwas freigebig, legte man ihm den schmeichelhaften Titel eines Fürsten der Musik bei.

---

1) Vorher war der Ausdruck *da Capo* nicht üblich. Man findet diesen nur in den Werken Colonnas und in Scarlatti's Oper Theodora kommt er vor; seitdem wurde er allgemeiner. In einer Oper Casparini's (der Tartar in China) befindet sich bei jeder Arie das *da Capo*.

Nachdem Corelli's Werke gedruckt erschienen, war wohl keine Stadt in Italien, wo die Geige nicht fleiſsig und zwar mit gutem Erfolg gespielt worden wäre. Unter den Zeitgenossen dieses berühmten Violinisten waren Albinoni von Venedig, Joseph Torelli von Verona, Joseph Valentini und Marietto, ein italienischer Geiger im Dienste des orleanschen Hofs, diejenigen, die sich nach ihm bildeten. Ihre Werke sind in Holland herausgegeben worden. Ein Engländer, James Scherard, componirte mehrere Sonaten, die den Correllischen im Styl und in der Vollkommenheit so glichen, daſs man sie mit einander verwechseln konnte.

Tartini, der erste Geiger seiner Zeit, bildete seine Schüler blos durch Corelli's Musik. Er wurde zuerst auf das Erscheinen eines dritten Tons aufmerksam und gab seine Beobachtungen hierüber 1714 in Vendig heraus. Dieses Phänomen ist das Mitklingen eines dritten Tons, wenn zwei höhere Töne einer Seite gegriffen worden sind, wodurch ein feines Ohr den Baſs vernimmt, wenn eine Terz angeschlagen wird. Das Entstehen eines dritten Tons bemerkt man auch deutlich, wenn eine Reihe Terzen auf einer gut gestimmten Geige gespielt werden.

Das Accompagnement kam nunmehr allgemein bei den Kirchenmusiken in Gebrauch. Ottorio Pittoni, der von 1660 bis 1750 lebte, war einer der ersten Componisten, der dasselbe in der Kirchenmusik mehr erweiterte; vor ihm hatten nur zwei Componisten aus der römischen Schule Saiteninstrumente zur Begleitung dieser Musik benutzt.

Um das Jahr 1618 wurden die Cantaten in Italien Mode, als G. D. P. Romano, ein päbstlicher Capellsänger, dergleichen componirte und drucken liefs.

Hawkins schreibt die Erfindung der Cantate der Barbara Strozzi, einer venetianischen Dame, zu, die unter diesem Titel mehrere Vocalcompositionen 1653 herausgab. Indefs ist ihr Ursprung wohl älter, da du Lange beweist, dafs seit 1314 für den Gottesdienst in den englischen Kirchen dergleichen componirt wurden. Die Aufnahme dieser Cantaten in die Cammermusik folgte nun natürlich nach.

Im Jahr 1622 gab Spoletto Cantaten heraus; Dr. Burney findet auch, dafs gewissen lyrischen Gedichten, die zu Wien 1638 gedruckt worden sind, dieser Titel gegeben worden ist. Hawkins ist sonst in seinen Angaben sehr genau, hat sich aber hier doch geirrt, dafs er die Erfindung der Cantate der Strozzi zuschreibt. Carissimi wendete diese Art Compositionen wieder bei Kirchenmusiken an, und Dr. Burney bestätigt, dafs dieser Künstler der Erste gewesen sey, der in einer schönen Cantate auf den Tod der Königin Maria von Schottland die Cadence in dem Recitative vorgeschrieben habe, wie sie eigentlich seyn müsse. Cesti, der 1660 lebte, verbesserte diese Compositionen wesentlich. Unter den Componisten von Cantaren dieses Jahrhunderts befinden sich Salvator Rosa, Stradella, Louis Rossi, Legrenzi, Cavalli, Basquali, Bandini, Bistochi u. s. w.

Bassani von Bolonga, einer der Ersten, fügte der Cantate ein Accompagnement der Violine bei und durch die Talente eines Alex. Scarlatti,

Gasparini, Bononcini, Lotti, des Barons d'Astorga, Marietto, Caldara und Vivaldi gelangte diese Art Composition zu einer solchen Vollkommenheit, daſs die Zeit, wo sie lebten, das goldne Zeitalter der Cantate hieſs. Diese verschiedenen Componisten bedienten sich blos eines Basses als Accompagnement; aber Porpora und Perphelese, die unserer Zeit näher waren, schrieben in einem mehr ausgearbeiteten Styl. Beide Componisten hatten den besondern Vortheil, dem Texte Metastasio's, der mit Recht als der vorzüglichste lyrische Dichter Italiens betrachtet wird, Musik unterlegen zu können. Metastasio, der von 1698 bis 1782 lebte, brachte das lyrische Drama auf eine hohe Stufe von Vollkommenheit und schrieb eine groſse Anzahl Cantaten über anmuthige und leidenschaftliche Gegenstände.

Das achtzehnte Jahrhundert muſs als die glänzendste Zeit der italienischen Musik angesehen werden. Ein berühmter Künstler folgte dem andern in der römischen, neapolitanischen und bolognesischen Schule und ihre vereinten Talente gaben Italien ein unbestrittenes Uebergewicht in mehrern Zweigen der musikalischen Kunst.

Bis in die Mitte dieses Jahrhunderts stand in Rom die Kirchenmusik höher als die dramatische; da aber Martini 1784 gestorben war, fanden sich wenig Componisten, die zu Vermehrung der zahlreichen Sammlung von Kirchenmusikstücken, die Italien besaſs, beigetragen hätten. In Neapel, Florenz und Venedig war der Sinn für dramatische Musik vorherrschend und mehrere zu dieser Zeit componirte Opern werden gewiſs, so lange man Geschmack an Musik behält, allgemein beliebt bleiben.

Von den in diesem Jahrhundert ausgezeichneten Componisten folgt nun hier ein kurzes Verzeichniſs: Logroscino, berühmt als Componist der *Opera buffa*, wurde von seinen Zeitgenossen der Gott der *opera buffa* genannt; Joh. Bononcini, ein Bologneser, hat sich als Nebenbuhler Händel's berühmt gemacht [1]); Geminiani, 1698 zu Lucka geboren, starb 1762, eben so berühmt als Geiger, wie als Organist; Pergolese, der 1704 in Neapel geboren war und 1737 starb, wird als der gröſste Componist dieses Jahrhunderts genannt. Seine Werke sind nicht zahlreich, aber vollkommen. Dieser treffliche Künstler gibt ein seltenes Beispiel von augenblicklichem Mangel an gutem oder wechselndem Geschmack seiner Zeitgenossen. Bei seinem Leben verwarfen sie seine Compositionen und pfiffen ihn aus; als dieses aber kaum durch Aerger und Kummer verkürzt worden war, folgte dem Neide die Reue und seine Werke wurden nach zwei Jahren wieder hervorgesucht und mit Entzücken aufgenommen; ja das nämliche Volk, das den lebenden Pergolese verschmäht hatte, gab dem Todten den Beinamen „des Göttlichen."

Galuppi oder le Buranello, wie er gewöhnlich nach Burano, wo er 1703 geboren ward, genannt wird, gilt als der beste Componist für die komische Oper. Er war unter Lotti gebildet worden und bekam die Stelle eines Capellmeisters an der St. Marcuskirche in Venedig. 1805 starb er im 102. Jahre seines Alters. Nicolo Jomelli, 1714 geboren, genoſs ebenfalls einen wohlbegründeten Ruf; seine Compositionen für Kirchen-, Theater-

1) Capitel über engl. Musik.

und Cammermusik verdienen das gröſste Lob, da sich darin ein Reichthum von Harmonie, rührende Einfachheit der Melodieen und originelle Gedanken finden. Er starb 1794.

Piccini lebte von 1728 bis 1801. Er war einer der ersten Componisten aus der neapolitanischen Schule. Bei seiner fruchtbaren Phantasie hatte er 1776, wo er nach Paris kam, 300 Opern geschrieben. Dort verfaſste er noch mehre, die, wie alle seine Werke, reich an originellen Gedanken sind. Piccini führte in seiner Cechina oder das gute Mädchen, volle Ensemblestücke und Finales aus. Diese nur selten aufgeführten Stücke gehören seitdem unter die wichtigsten lyrischen Dramen [1]).

Sarti (1730 bis 1802) und Sachini (1735 bis 1786) waren Piccini's Zeitgenossen. Dem ersten fehlt Gründlichkeit; seine Melodieen und sonstigen musikalischen Werke sind indessen von bemerkenswerther Zierlichkeit.

An Sachini's Werken ist die vorzügliche Leichtigkeit und das reiche Accompagnement, auch der ausdrucksvolle Gesang nicht genug zu loben. Pierre Gulielmi (1729 bis 1804), Paisiello (1741 bis 1816) und Cimarosa (1754 bis 1801) waren Zeitgenossen und Nachfolger Sartis und Sachini's; verdienstvoller als ihre Vorgänger, erhöhten sie den Glanz dieses Jahrhunderts noch mehr. In ihren Werken herrscht ein leichter, jovialer, stets lachender Genius. Sebastian Nozolini, 1768 im Venetianischen geboren, war ein sehr angenehmer

1) Locroscino nimmt für sich die Ehre, die Finales erfunden zu haben, ebenfalls in Anspruch.

Tonsetzer, nur vermiſst man an seinen Werken Kraft und Nachdruck. Er starb 1799 in Venedig [1]). Vincenzo Federici, in Pesaro 1766 geboren, Francesco Mosca von Mailand, Franz Gnecco, in Genua 1769 geboren, sind die einzigen Componisten, die als solche erwähnt zu werden verdienen. Gnecco starb 1810 in Mailand.

Die Singekunst wurde ebenfalls im achtzehnten Jahrhundert auf die höchste Stufe der Vollkommenheit gebracht und unvergleichliche Sänger erhoben sich in Italien. Pistochi, ein berühmter Meister des Gesangs, lebte schon 1680; und 1720 gelang es Bernachi, seinem Schüler, diesen Zweig der musikalischen Kunst weiter auszubilden, bis sie Pachiarotti 1778 auf das Herrlichste vervollkommnete.

In den Schulen zu Neapel, Rom, Bologna, Venedig, Modena, Genua, Mailand und Florenz wurde die Kunst, die Stimme zu tragen, gelehrt. Aus diesen Schulen gingen Farinelli, Gaudagni, Raff, Moncini, Vittorio, Tesi, Faustina, Bordoni und mehrere Andere, derer in dem Capitel über englische Musik gedacht werden wird.

Die Instrumentalmusik wurde zu gleicher Zeit in Italien vollkommener; ja man konnte fast in jeder Stadt dieses reizenden Landes ein Orchester zusammenbringen. Der Ruhm Italiens im neunzehnten Jahrhundert beruht aber unbezweifelt auf

1) Der in Wien verstorbene Salieri hat auch sehr schöne Opern geliefert. Axur — nach Beaumarchais — Palmyra u. s. w. haben sich lange auf der Bühne gehalten und geben Salieri einen bedeutenden Rang unter italienischen Tonsetzern.

dem Genie Rossini's, der eine gänzliche Umänderung in der italienischen Musik bewirkte.

Dieser berühmte Tonkünstler wurde im Jahr 1792 in Pesaro, einer kleinen Stadt im päbstlichen Gebiete, geboren. Hier eine weitläufige Schilderung von diesem auſserordentlichen Manne zu geben, würde die Grenzen dieses Werks überschreiten; daher muſs man sich nur an die Hauptsachen halten. Sein Vater und seine Mutter waren Mitglieder einer wandernden Truppe, wie deren mehrere Italien durchziehen und auf den Jahrmärkten verweilen. Bei den verschiedenen Hin- und Herreisen seiner Eltern, in deren Gefolge er war, zeigten sich die ersten Spuren seines Talents. Er scheint vor dem zehnten Jahre seine musikalischen Studien nicht begonnen zu haben; aber seine Fortschritte waren bewundernswerth und vor dem sechzehnten Jahre trat er in Lugo, Ferrara, Sinigaglia und anderen italienischen Städten als Pianist öffentlich auf. Unter andern zeigte er sich damals schon als ein so guter Musikus, daſs er Alles vom Blatte sang. 1808 machte er seinen ersten Versuch als Componist mit einer Symphonie und einer Cantate. Diese hieſs *il Pianto d'Harmonia*. In dem folgenden Jahre schrieb er seine erste Oper *Demetrius* und *Polybius*, die drei Jahre nachher in Rom aufgeführt wurde.

Da die Eltern Rossini's im Jahr 1809 keine Anstellung mehr hatten, kehrten sie nach Pesaro zurück. Der junge Componist hatte dort das Glück, die Familie Perticari auf sich aufmerksam zu machen, und diese lieſs ihn nach Venedig reisen. Er componirte dort eine Oper in einem Act, unter dem Titel *la Campiale di Matrimonio;* im Jahr 1811,

wo er in Bologna war, *l'Equivoco stravagante*, und 1812 *Inganno felice*, für das Carneval zu Venedig.

Man bemerkt in dieser letzten Oper die ersten Zeichen des Genies ihres Schöpfers. In demselben Jahre componirte er *Ciro in Babylonia*, ein Oratorium, und *l'Occasio fa il ladro*, Posse in 1 Act. Für den Carneval 1813 schrieb er eine andere Posse *il Figlio par azzardo* und seine schöne neueste Oper *Tancredi*. Man hat keinen Begriff, welche glückliche Aufnahme dieſes Werk in Venedig fand; es wird genügen, dafs selbst die Anwesenheit Napoleon's die Aufmerksamkeit auf Rossini nicht schwächen konnte [1]). Alles war voller Enthusiasmus, *tutto furore*, um mich des Ausdrucks dieser Sprache selbst zu bedienen, die für die schönen Künste geschaffen zu seyn scheint. Vom Patricier herab bis zum Gondolier wiederholte Alles „*mi rivedrai, ti rivedro*,“ und selbst in den Gerichtshöfen waren die Richter genöthigt, den Zuhörern Ruhe zu gebieten, die unaufhörlich diese Gesänge wiederholten [2]).

Die berühmte Sängerin Marcolini war um diese Zeit in Venedig. Rossini schrieb für sie die muntere glänzende Rolle der Italienerin in Algier. Durch diese Oper erlangte er den höchsten Rang unter den modernen Componisten. In dem folgenden Herbste schrieb er *la Pietra de paragone*, die Einige für seine beste komische Oper halten. Die Ausführung wurde den talentvollen

---

1) Napoleon selbst war nie in Vendig. F.

2) Die Gerichtsverhandlungen geschehen in Italien, wie in Frankreich, öffentlich. D. H.

Sängern Marcolini, Galli, Bonoldi und Polamagni anvertraut, wodurch das Stück eine überaus glückliche Aufnahme fand. Der Beifall, den Rossini erhielt, war nicht weniger glänzend. Er dirigirte die drei ersten Vorstellungen am Piano und empfing sogleich 800 bis 1000 Franken, wovon er $\frac{2}{3}$ seinen Eltern schickte. Der Brief an seine Mutter hatte die Aufschrift: *All'ornatissima Signora Rossini, madre del celebro Maestro in Bologna.*

In allen Städten, wo er sich aufhielt, war er der Gefeierte: seine angenehmen Manieren, seine Talente und Berühmtheit sicherten ihm überall eine gute, schmeichelhafte Aufnahme.

1814 machte er sich verbindlich, für das Theater la Scala in Mailand die Oper Aureliano in Palmyra zu schreiben. Diese machte Anfangs kein Glück, eben so wenig in dem Herbste desselben Jahres der *Turco in Italia.* Indessen wurde doch die vorher so kalt aufgenommene Oper mit dem lebhaftesten Beifall wiederholt gegeben. M. Barbaja, ein Unternehmer der neapolitanischen Oper, fand es ersprieſslich, sich mit Rossini zu verbinden. Dieser versprach jährlich zwei Opern zu componiren und alle Musik zu den Stücken zu arangiren, die in diesem Jahre auf dem Theater San Carlo und del Fondo gegeben werden sollten; Barbaja dagegen versicherte ihm jährlich 12,000 Fr. und mehr zu geben, auch einen Antheil an der Spielbanque zu bewilligen, die der Impressario in Pacht hatte; was wieder das Einkommen Rossini's um 30 bis 40 Louisd'or vermehrte. Es war im Jahre 1815, wo Rossini für Neapel zu componiren begann. Die erste Oper hieſs Elisabetha

und wurde bei der freundlichsten Aufnahme gegeben. Damals waren die berühmten Sängerinnen Colbran und Dardanelli und die Sänger Garcia und Nozzari bei diesem Theater. Es war ein Glück für Rossini, daſs seine Partitur in die Hände solcher geschickter Personen kam, denn ihr Talent trug ohne Zweifel viel zu der glücklichen Aufnahme seiner Werke bei. Nach der Wiederholung Elisabetha's wurde Rossini nach Rom zu dem Carneval eingeladen, wo er die jetzt ganz vergessene Oper Dorwaldo und Dorliska, auch den Barbier von Sevilla, dieses Muster einer komischen Oper, vielleicht die vollkommenste seiner Compositionen, schrieb.

Nach seiner Rückkehr componirte er in Neapel 1816 die Musik zu einer Posse, *la Gazetta* die seiner unwürdig ist, auch keine gute Aufnahme fand. In demselben Jahre wurde Othello auf dem Theater *del Fondo* gegeben. Die Italiener sehen diese Oper als ein Meisterstück lyrischer Trauerspiele an; der Styl ist wesentlich von dem in der Elisabetha verschieden; man findet darin mehr dramatische Wahrheit; die Ideen sind mehr entwickelt und erregen die lebhafteste tiefste Gemüthsbewegung.

Im Jahr 1816 begab er sich zur Carnevalszeit wieder nach Rom und componirte Cenerentola für das Theater Valle. Nicht allein in Rom, sondern auch in allen europäischen Staaten, wo diese Oper aufgeführt wurde, gefiel sie überaus. Im Frühjahr 1817 ging er nach Mailand und schrieb *Gazza ladra*.

Die Mailänder waren sehr gegen ihn aufgebracht, daſs er von ihnen weg nach Neapel gegangen war und zogen in Masse nach dem Theater mit dem

Vorsatz, ihm ihren Zorn empfinden zu lassen. Der arme, von ihren feindlichen Gesinnungen unterrichtete Componist nahm mit Beklommenheit am Piano Platz; aber die liebliche Gazza dämpfte ihre Wuth; ihre Aufwallung wurde gestillt, sobald sie diese herrliche Musik hörten und sie ruften entzückt: Bravo Meister! Es lebe Rossini! Dieses Rufen wurde von allen Seiten in dem Saale wiederholt. Da nun gebräuchlich ist, daſs der so Gefeierte sich jedesmal erheben muſs, um den Zuhörern zu danken: äuſserte Rossini, nach beendigter Vorstellung, es habe ihn diese wiederholte Ceremonie mehr angegriffen, als die Direction des ganzen Orchesters.

Bei seiner Zurückkunft in Neapel lieſs Rossini Armida aufführen. Dem. Colbran hatte die Rolle der Heldin des Stücks; da aber ihre Stimme im Abnehmen war und sie diese Rolle nicht gehörig mit Kraft und Nachdruck durchführen konnte: so lieſsen es die Neapolitaner dem Verfasser entgelten. Aus Verdruſs, daſs man nicht das beste Stück für sie bestimmt hatte, setzten sie die Armida unter die Gazza und obgleich diese Oper eins der schönsten Duette hat, das je aus Rossini's Feder floſs, wurde sie doch kalt aufgenommen.

Im Jahr 1818 ging er wieder nach Rom, wo er *Adalaide de Bourgogne* für das Theater Argentini schrieb, componirte auch Adina oder den Califen von Bagdad für das Theater St. Charles in Lissabon. Nach seiner Rückkehr in Neapel erschien Moses in Aegypten, dessen Ruf, so zu sagen, europäisch worden ist; Ricciardo und Zoraide wurden im Herbste dieses Jahres aufgeführt. 1819 schrieb er Ermione für San Carlo; diese Oper in der Manier Ricciardo's fand je-

doch keine freundliche Aufnahme. In dem nämlichen Jahre besuchte er Venedig und führte Eduardo und Christina auf. Die Partitur besteht gröſstentheils aus Musikstücken seiner übrigen Opern. Zur gewöhnlichen Zeit kam er wieder nach Neapel und den 4. October wurde *Donna del Lago* auf dem Theater San Carlo gegeben. Noch in derselben Nacht reis'te Rossini, um seiner Verbindlichkeit nachzukommen, nach Mailand, wo den 26. December seine *Bianca e Faliero* aufgeführt wurde. Die Aufnahme dieser Oper war von der, die die Gazza genossen hatte, sehr verschieden.

Sein Mahomed II. wurde 1820 in Neapel ebenfalls kalt aufgenommen, ungeachtet sehr schöne Partieen darin enthalten sind. Ein neapolitanischer Schriftsteller erzählte bei Gelegenheit dieser Oper eine Anecdote, wodurch die Nachlässigkeit und Incorrectheit, die man zuweilen in seinen bessern Werken gewahr wird, sich erklärt. „Rossini, sagt er, „befällt, wie viele geistreiche Männer, zuweilen ein „Widerwille gegen alles Arbeiten und zu anderer „Zeit beseelt ihn wieder ein besonderer Trieb dazu. „Gewöhnlich fällt ihm aber nicht eher ein, etwas „zu thun, als bis er dazu genöthigt ist. Wir gingen Sonnabend Abends zu ihm und fanden ihn in „voller Thätigkeit; zwanzig Blätter lagen um ihn „herum und Herren und Damen, zu denen er kein „Wort redete, waren bei ihm; so sehr war er durch „Arbeit und Unterbrechungen gedrängt. Die No„tenschreiber waren noch mit keiner Partie fertig; „es blieb daher weder den Sängern Zeit, ihre Rol„le zu lernen, noch den Musikern, ihre Stimmen „durchzugehen oder Proben zu halten. Was lieſs „sich da von einem Werke erwarten, das in solchem

„Zustande dem Publicum dargeboten ward? Hier-„durch wird nun klar, warum Rossini's Opern „im Anfang oft kalt aufgenommen werden und spä-„ter den höchsten Beifall genieſsen.“

1821 kehrte Rossini nach Rom zurück, um *Corradino osia Matilde die Shabran* zu schreiben. Zelmira wurde hernach in Neapel 1824 aufgeführt. Diese Oper wird für eine seiner schönsten, rücksichtlich der Erfindung und Entwickelung der Gedanken, angesehen.

In demselben Jahre schrieb er die Oper Semiramis für das Theater Fenice in Venedig und heirathete Dem. Colbran; der Contract mit Barbaja erledigte sich auch. Er reis'te nun mit seiner Gattin nach Wien, besuchte England und Frankreich und wurde überall auf das Schmeichelhafteste aufgenommen. 1827 componirte er in Paris die Belagerung von Corinth, 1828 den Grafen Ory und 1829 Wilhelm Tell.

Das Volksthümliche der Rossinischen Musik ist mit keiner andern zu vergleichen; denn kaum zwanzig Jahre sind her, daſs seine Compositionen in Italien erschienen, und seitdem sind beinahe alle andern Stücke seiner Vorfahren vom Theater verschwunden. Die Deutschen, die mit Recht stolz auf ihre Componisten sind, müssen doch Rossini's reger und lieblicher Musik Vorzüge einräumen und in England ist sein Uebergewicht lange vorherrschend. Es ist zwar wahr, daſs in den Opern und Concerts jetzt mehr Wechsel ist, als vor einigen Jahren, wo die Ankündigungszettel nichts enthielten, als von Rossini und wieder Rossini und ewig Rossini; aber es ist doch keine Musik so verbreitet als die Rossinische.

Nicht so ausgearbeitet, weniger gelehrt und erhaben, wie die von Haydn, Mozart und Bethoven, drangen seine lieblichen Melodieen in das Herz und fielen angenehm in das Gehör. Ob er schon mehrere seiner Vorgänger und selbst manchen seiner Zeitgenossen rücksichtlich groſser und erhabener Ideen nachsteht, so gilt er doch für den angenehmsten Componisten und genieſst den ausgebreitetsten Ruf; er ist vorzugsweise der Künstler für alle diejenigen, welche die Musik als einen Ohrenkitzel betrachten und nicht als eine Geist und Herz beschäftigende Kunst ansehen; dieser Theil des Publikums macht aber immer den groſsen Haufen der Zuhörer aus und darauf beruht also wohl der so allgemeine Ruf Rossini's.

Er hat seinen Gesang mehr verziert, als sonst vor ihm üblich war; besonders ist dieses in seinen letzten Werken bemerklich. Er hat diese Manier, wie man sagt, der Unbeholfenheit der Sänger wegen angenommen. Die alten Componisten schrieben sonst eine Art Skizze, welche die Sänger ihrer Phantasie nach ausführten und verschönten. Neuere Sänger sind nicht immer von gutem Geschmack geleitet, daher war es Rossini überdrüssig, von diesen und der Sage nach namentlich durch einen, Namens Velutti, den Character der Musik so gänzlich aus den Augen setzen und verändern zu sehen, daſs er beschloſs, die sogenannten Fiorituren selbst zu schreiben.

So unvollkommen auch diese Anzeigen über Rossini sind, so ist doch schon gegen den Zweck dieses Buchs zu viel gesagt und es bleibt nicht Raum genug für die andern italienischen Componisten. Wir beschränken uns, die merkwürdigsten

hier anzuführen: Anton Salieri, zu Logano 1750 geboren; Nicolo Zangarelli, ein Neapolitaner, 1752 geboren, jetzt Director des Conservatoriums St. Sebastian zu Neapel; Cherubini, in Florenz 1760 geboren, lebt seit langer Zeit in Paris und ist durch seinen Anakreon, Lodoiska und *les deux Journeux* (in Deutschland unter dem Namen Wasserträger bekannt). Er ist einer der gelehrtesten Componisten aus der italienischen Schule. Joseph Farinelli, in Esthe 1710 geboren, hat eine groſse Zahl Opern geliefert, wovon die mehrsten verdienten Beifall gefunden haben. Valentino Fioraventi, in Rom 1771 geboren, war ein Componist für komische Oper, hat aber das Theater aufgegeben und dieses mit der Kirche vertauscht. Joseph Nicoloni hat eben sowohl für die Bühne als für die Kirche gearbeitet; sein Styl gehört jedoch der ältern Schule an und seine Werke sind gänzlich in Vergessenheit gekommen. Paer, 1774 in Parma geboren, lebt ebenfalls in Paris. Sein Styl gleicht dem des Paisiello und steht keinem seiner Zeitgenossen an Anmuth und Zierlichkeit nach. Spontini ist 1778 in Jesi in dem Königreich Neapel geboren. Dieser Componist ist besonders in Frankreich einer der beliebtesten; es ist indessen nicht zu läugnen, daſs seine Compositionen lärmend sind. Seine besten Opern sind die Vestalin, Ferdinand Cortez und die Olimpia. Die Ouvertüren dieser Opern sind auch oft in den Concerten in England gehört worden. Fr. Morlachi aus Perugia, 1784 geboren, hat in allen musikalischen Fächern gearbeitet. Unter seinen dramatischen Werken ist *Il Coprato* für das Theater in Genua bearbeitet.

Der Ritter Caraffa, 1785 geboren, hat einigen Ruf als Componist. Sein erstes Werk war *Il vascello l'occidente. Gabrielle du Vergy* gehört unter die besten neuern Erzeugnisse. *Eustemia di Messina*, in Rom 1823 aufgeführt, hat bei den Römern keine günstige Aufnahme gefunden. Charles Coccia, ein Neapolitaner, hat sich als Componist und Dirigent der italienischen Oper in Lissabon und London hervorgethan. Von Generali, 1787 geboren, sind eine groſse Anzahl komischer Opern vorhanden. Die letzte, Rosamunde, ist in Venedig durchgefallen. Rossini hat diesem Componisten, der in Italien sehr beliebt ist, viel zu verdanken. Die Oper Bachanali von Generali fand im Mai 1829 zu Livorno entschieden gute Aufnahme. Mercadante, ein neapolitanischer Componist, wird von seinen Landsleuten gleich nach Rossini und Paer genannt. 1798 geboren, machte er seine Studien unter Zingarelli im Conservatorium St. Sebastian. Seine groſse Oper war *l'Unione delle belli Arti*, 1818 für das Theater *del Fondo* geschrieben. Durch seine Elisa und Claudio und Maria Stuart ist er in Frankreich und England vortheilhaft bekannt. 1822 hat dieser Componist auf dem Theater della Fenice eine ernste Oper Andronico gegeben, und 1823 Amletto, ebenfalls eine ernste Oper, in Mailand. Diese letzte ist gänzlich durchgefallen. Eine seitdem von ihm in Mantua aufgeführte Oper „Alfonso und Elisa“ hatte sich auch keiner sonderlichen Aufnahme zu erfreuen, da man Aehnlichkeit mit Andronico darin findet.

Jean Paccini ist ein verdienstvoller Componist. Seine Oper la Vestale ist gewiſs trefflich

gearbeitet; ob sie gleich sehr oft in die Rossinische Manier fällt. *Il Trionfo della Croce*, ist der Vestale nicht gleich; *Gli Arabi nelli Gallie*, ernste Oper, fand in Genua und Verona Beifall; zu Mantua und Turin jedoch nicht. Paccini hat für Mailand *la Sacerdotessa d'Irminsul* geschrieben, die dort sehr gefallen hat.

Belline ist ein junger Componist, dessen Ruf sich erst zu begründen beginnt. Seine Oper, der Pirat, wurde 1828 auf dem Theater della Scala in Mailand gegeben und mit Enthusiasmus aufgenommen; gleichen Erfolg hatte sie in Wien; Zaira fand aber zu Parma wenig Beifall. Er ist noch durch eine Oper *la Straniera*, *J. Capuletti* und *la Somnambul* und andere Opern bekannt [1]). Italien besitzt auch jetzt noch andere gute Componisten, nämlich Vaccai, Valentini, Donizetti, Aspo, E. Petrelli, Ricci, Raimondi, Sapienza u. s. w. [2]), welche für die zahlreichen Theater dieses Landes schreiben. Unter ihnen nimmt ohne Zweifel Donizetti den ersten Rang ein.

Dieses Capitel soll mit einigen Nachweisungen über diese herrliche Kunst in Italiens Hauptstadt schlieſsen.

---

1) Seine neueste Oper Norma, die in Wien, Berlin und Dresden gegeben worden ist, wird wegen trefflicher Instrumentirung, herrlicher Chöre und schöner Duetts u. s w. gelobt.

2) Vincent Righini hätte auf der Liste der Componisten des achtzehnten Jahrhunderts auch mit stehen sollen. Er wurde in Bologna 1758 geboren und starb 1812. Er hielt sich einige Zeit in Prag auf und wurde dann königlicher Capellmeister in Berlin. Sein Styl hat mit dem deutschen viel Aehnliches. In England sind seine Werke durch M. C. Latrobe eingeführt.

Kandler, einem deutschen Schriftsteller von Ruf, verdankt man folgenden interessanten Bericht über die Musik in Rom. Diese Stadt, sagt er, besitzt noch viele Meister der Tonkunst und berühmte Sänger; aber leider lieſsen sie sich durch den schlechten Geschmack des groſsen Haufens verleiten, ihm zu gefallen, ihre Musik zu vernnzieren. In der päbstlichen Capelle und überhaupt in allen Kirchen Rom's ist die Musik in Verfall, vorzüglich aus Mangel an Altisten. Man hat indeſs Hoffnung, daſs die verschiedenen Capellen ihren alten Ruhm wieder erlangen werden.

Die Kirchenmusik steht aber dennoch auf einer hohen Stufe, weil man noch die Compositionen der ältesten Meister in ihrer Reinheit hört; und ob sie gleich modernen Werken, denen eines Palestrina, Agostoni und Carissimi nicht gleich kommen, so sind doch manche sehr ausgezeichnet und bemerkenswerth.

Die Musik des Abts Baini, die am Charfreitag 1821 aufgeführt wurde, hat einen verdienten Ruf.

Nach Baini sind die vorzüglichsten Sänger Cuccunioni, Nebenbuhler Baini's, eine reine kräftige Baſsstimme; Abbee Doria, erster Tenorist; Maria Patroni, lange Zeit erster Sopran; Terri, Sopranist und Astolfi, Altist.

Der schon erwähnte Fioraventi ist Capellmeister zu St. Peter. Sageletti, Sopran; Pellegrini, Contraaltist und Jordran, Tenorist, sind hier die Besten. Terziani, Capellmeister zu St. Joh. de Latran zeichnet sich durch Compositionen aus, worin alle Hilfsmittel des Contrapuncts benutzt und auf eine weise scharfſinnige Art entwickelt sind.

Seine Singpartieen sind einfach und natürlich und seine Harmonie ist zierlich und correct.

Guidi, jetzt Capellmeister zu St. Marie in Transtevere, ist ein Zögling Magrini's in Florenz. Er ist wegen der Kraft und Energie seiner Compositionen berühmt. In Rom gibt es drei Theater: Argentina, Tordinona und Valle. Dieses letzte wurde 1821 neu eingerichtet und zum Carneval 1822 dem Publico geöffnet. Die auf den verschiedenen Theatern aufgeführten Opern sind im Allgemeinen sehr mittelmäſsig; Local und Sänger sind nicht mehr werth. In Neapel gibt es sieben Theater, von denen zwei blos für die niedere Volksclasse bestimmt sind; in den andern und besonders in San Carlo wird die Oper in aller Pracht und Vollkommenheit aufgeführt. Oeffentliche Concerts machen in Neapel wenig Glück, aber Dilettanten treiben hier Musik weit lebhafter als vielleicht in jeder andern Stadt Italiens, Mailand ausgenommen. Der Styl der Kirchenmusik ist in Neapel sehr ausgeartet; die Compositionen, die man in den Kirchen aufführt, sind sehr unbedeutend. Festa ist einer der besten Dirigenten des Orchesters; Parisi, Organist in der königlichen Capelle, besitzt Talent und Geschicklichkeit.

Das Theater de la Scala zu Mailand ist zuversichtlich das schönste in Europa, das Orchester auch zahlreicher und besser bestellt, als in andern italienischen Städten.

Es gibt dort auch ein sehr gutes Conservatorium für Musik, worin Zöglinge, die gute Stimmen und sonst ein vortheilhaftes Aeuſsere haben, aufgenommen werden.

Digitized by Google

Wie es scheint, ist die Kirchenmusik in Mailand sehr vernachläſsigt. L. Simond sagt in seiner Reise nach Italien: Der Musik nach, die wir in der Cathedrale zu Mailand bei einem Erntefeste hörten, ist sie weit unter der, die man in England aufführt. Die ernsteren musikalischen Studien sind jetzt zu sehr vernachläſsigt, als daſs der Kirchenstyl seinen reinen Character hätte behalten können.

XVI. Capitel.

Geschichte der Musik in Flandern und in Deutschland.

Die Deutschen, von teutonischem Stamme, besaſsen ureigenthümlich eine Art Nationalballade und eine besondere einfache, aber ausdrucksvolle Musik [1]). Ihre naiven Gesänge gingen von Geschlecht zu Geschlecht durch eine Art Minnesänger über, die von einer Landschaft in die andere zogen und Gastfreundschaft, die man ihnen erwies, durch ihren Gesang und durch ihr fertiges Spielen auf verschiedenen Instrumenten vergalten.

Jetzt ist es unmöglich die Fortschritte anzugeben, welche in der Musik bis zum elften Jahrhunderte mögen geschehen seyn; aber man findet in dieser Zeit den Franconius, wahrscheinlich einen geborenen Cöllner, der im Jahr 1066 durch von ihm erfundene Zeichen die Grundzätze des musikalischen

1) Dieses wird besonders von den Sachsen angegeben, die dergleichen Balladen unter Horst u. s. w. mit nach England brachten.

Zeitmaſses entwickelte. Bisher hatte man gar keine Zeichen, um den Tact zu unterscheiden; Harmoniestücke waren einfacher Contrapunct, wie bei der Kirchenpsalmodie, wo Note gegen Note gleichen Werth hat.

Die Alten merkten den Rhythmus durch zwei Zeichen an, das eine bezeichnete die Länge und das zweite die Kürze.

Wenn Franconius auch nicht der Erfinder des musikalischen Zeitmaſses ist, so verdankt man ihm doch gewiſs die Idee, die unvollkommenen Versuche einiger seiner Vorgänger in ein regelmäſsiges System gebracht zu haben.

Es gibt noch ein geschriebenes Werk von ihm unter dem Titel: *Ars cantus mensurabilis,* das in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand sich befindet [1]).

Wie Frankreich seine Troubadours, England seine Ministrels, so hatte auch Deutschland seine Meister- oder Minnesänger. Sie waren die ersten Dichter in diesen Gegenden. Ihre Gesänge waren in hochdeutscher oder schwäbischer und in plattdeutscher oder obersächsischer Mundart geschrieben und der Krieg und vorzüglich die Liebe war gewöhnlich der Gegenstand ihrer Dichtung.

Unter der Regierung Ludwig des Frommen scheinen diese wandernden Sänger auch in die Klöster zugelassen worden zu seyn, denn es findet sich ein Edict dieses Königs, was die religiösen Deutschen ermahnt, ihre Neigung zu Minneliedern zu mäſsigen.

---

1) In der Gerberschen Sammlung „*Scriptores ecclesiastici de Musica sacra Tom. II.*“ ist diese Abhandlung befindlich.

In dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert genossen diese Minnesänger die höchste Begünstigung, vorzüglich unter der Regierung Friedrich des Rothbart's, dessen Andenken noch in einigen vorhandenen Volksliedern lebt. Der Anfang des vierzehnten Jahrhunderts führte eine gänzliche Umänderung der deutschen Literatur herbei. Es hatte nämlich durch die Streitigkeiten mit den Päbsten das Volk die Furcht vor der kirchlichen Gewalt verloren und sich zwanglos seinem Vergnügen hingegeben; als aber die Priester die Herrschaft wieder ergriffen, entstanden auch Meister oder Professoren der Dichtkunst und des Gesanges, die durch ihre pedantischen Regeln Geist und Einbildungskraft unterdrückten. Die Fürsten hörten nun auf, die Minnesänger zu begünstigen und die Dichtkunst sank wieder in die Barbarei zurück. Von dieser Zeit an zeigt sich in Deutschland, das während mehrer Jahrhunderte geschickte Musiker hervorgebracht hatte, auch nicht eine Spur von irgend einer Art musikalischer Kunst bis in das funfzehnte Jahrhundert. Die ältesten Musikstücke mit untergelegtem deutschen Text, die wir aus dieser Zeit kennen, sind eine Sammlung Hymnen aus der ersten Reformation, wovon Einige Joh. Huſs, einer der ersten Märtyrer der reformirten Kirche, geschrieben hat.

Während des funfzehnten Jahrhunderts machte die Musik sowohl in Deutschland, als in den Niederlanden bedeutende Fortschritte. Zur Ausbildung dieser Kunst geschah vorzüglich an dem Hofe des Herzogs von Burgund viel und es wurden 1480, wie schon früher bemerkt ist, die verschiedenen Höfe Italiens mit flamändischen Componisten und

Sängern versehen. Louis Guichardin, Neffe des Geschichtschreibers Francois Guichardin, der ein Zeitgenosse Palästrina's war, und 1589 starb, hat ein Verzeichniſs bedeutender flamändischer Künstler herausgegeben und bemerkt, daſs die Niederlande für ganz Europa Musiker geliefert haben.

Die merkwürdigsten flamändischen Musiker aus dieser Zeit sind: Gilles Binchois, Caron, Regis, Duffay und Brassard vor Joh. Okenheim [1]), den Lehrmeister des Josquinde-Pres

1) Okenheim oder Okekem, hat nach Clarean's Bericht nicht nur eine Misse von 36 Stimmen, sondern auch viele Motetten von so künstlicher Art componirt, daſs sie von den Sängern nach Belieben nach mehrern Modis gesungen werden konnten, ohne daſs dadurch der Harmonie oder deren Wohlklang Eintrag geschah. Antino Liberati nennt eine solche Composition *messa in ogni tono*, von dem Clarean sagt, man müsse Ohren haben, sie zu hören. Da den Okenheim'schen Canons keln Schlüssel vorgesetzt war, so konnten die Sänger, die gewohnt waren, zufällige Erhöhungen nnd Erniedrigungen gewisser Töae nach angenommenen Regeln zu singen, wenn sie auch nicht vorgeschrleben waren, da man sich blos an das dlatonische Klanggeschlecht hielt, eine solche Transposition ohne Schwierigkeit bewirken. Der Ton, welchen der erste Sänger willkürlich in der diatonischen Scala nahm, war für die andern ein Wegweiser, der ihnen leicht die Intervalle, in welcher sie nach einer bestimmten Zeit folgen sollten, zeigen konnte.

In Forkel's Geschiehte der Musik Th. II. sind S. 529 solche Okenheimische Musikstücke, auch der Tranergesang auf ihn, von Josquin angeführt.

Zu Okenheim und Flnk's Zeit waren die sogenannten musikalischen Räthsel Mode, wo man sich gleichsam etwas aufzurathen geben wollte, nnd das Lesen der mnsikalischen Compositionen so erschwerte, daſs die jetzt vorhandenen der Art wohl nicht zu entziffern sind. Hermann Fink hat über 50 gesammelt und erklärt. Man snchte indeſs durch vorgesetzte Motto's den Aufſchluſs solcher Kunststücke zu erleich-

(Jodocus Pratensis, von den Italienern Giosquino del Prato genannt), einen der berühmtesten Contrapunctisten aus dieser Zeit, der, selbst vor Palästrina, einen Theil der geistreichen Modulationen in der Harmonie anbrachte, wodurch sich der moderne Styl auszeichnet [1]); Philipp

---

tern; diese Motto's wuchsen aber an Zahl so, dafs bei ihrer selbst räthselhaften Einrichtung auch nicht viel gewonnen wurde. Forkel hat 54 solcher Motto's verzeichnet, wovon hier nur als Beispiel: *Principium et Finis.* Dies bedeutet, dafs zwe Stimmen gegen einander singen, nämlich die eine vom Anfange bis an's Ende, die andere vom Ende bis Anfang, *Digniora sunt priora:* d. h. die längern Noten werden eher gesungen, als die kürzern, nämlich alle in einem Stücke befindlichen ganzen Tactnoten werden durchgesungen, sodann geht man wieder zurück, um die halben Tactnoten durchzusingen u. s. f. bis keine Noten mehr übrig sind; *Respice in me; ostende mihi faciem tuam.* Beide Sänger sehen einander an, und singen aus einem Notenblatt einerlei Noten, der Eine singt sie aber von unten, der Andere von oben; *de minimis non curat praetor.* In einem Gesange mit dieser Ueberschrift wird weder eine *Minima*, noch eine kleinere Gattung Noten gesungen, so viel deren auch darin enthalten seyn mögen. Es sind eine grofse Menge solcher Räthsel in den frühern Jahrhunderten gebränchlich gewesen, von denen die angeführten den Geist dieser Künste zu zeigen wohl hinreichend sind. Man schrieb sogar Stimmen, welche nicht gesungen werden durften, und deutete diesen Willen durch folgende Ueberschriften an:

Ranam agit Seriphiam
Vox faucibus haesit.

Dieses Kunststück gebrauchte man sogar meistens in Missen über den Text: *Benedictus* etc.

In dem 62sten Hefte der beliebten Zeitschrift „Cäcilia“ sind anch Räthselcanons, deren Auflösung nächstens verhiefsen wird, von dem Capellmeister Braun in Stockholm zu finden,

D. Uebers.

1) Fetis bemerkt, dafs sich Staffort irre und will in den Werken Josquin's u. s. w. keine der modernen Musik ähnliche Modulationen gefunden haben.

Verdolet, dessen Werke über das Jahr 1550 zurückgehen, von Rabelais gerühmt, auch von Zarlino und einigen andern Schriftstellern als einer der besten Meister im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts erwähnt; Clement, Cyprien, Rose, Roland de Bassus (welche beide Musiker zuerst die sogenannten chromatischen Gänge anwendeten); Hobrecht, Lehrmeister des Erasmus, Philipp von Mons; Johann von Kerl; Corneille, Caris und Josquin Basston.

Nach dem Bericht des Staffort soll Deutschland in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wenige Musiker hervorgebracht haben, die berühmt waren, oder deren Name sich bis auf unsere Zeit erhalten hat. Es wird nur der Musikstücke des Pierre de la Rue gedacht, der ein gelehrter Contrapunctist war und sich wesentlich in Deutschland aufhielt, ohne daſs man seinen Geburtsort anzugeben weiſs, Caspar Krumbhorn, in Liegnitz 1542 geboren, wurde im dritten Jahre durch die Kinderblattern blind; dessenungeachtet brachte er es auf der Flöte, Geige und dem Claviere sehr weit und wurde ein guter Componist.

Fetis gedenkt hier rühmlich der von Staffort nicht erwähnten Musiker aus dieser Zeit, nämlich des Joh. Meister, Heinrich Isaac, Heinrich Fink, Thomas Stolzer, Etienne Mahu, Arnold von Prag, Diedrich, und vorzüglich des Louis Senftel, der durch sein Talent den gröſsten Musikern der Niederlande, Frankreich's und Italiens gleich war.

Josquin de Pres, wahrscheinlich ein geborner Niederländer, wird gewöhnlich für einen Deutschen gehalten; Vitus Ortel aus Windsheim, der

dem Zeitalter desselben sehr nahe lebte, rechnet ihn offenbar unter die deutschen Componisten. „Die Musik der Deutschen,“ sagt er, „z. E. des Josquin, Senftel, Isaac und Anderer übertrifft die Musik der übrigen Nationen an Kunst, Annehmlichkeit und Ernsthaftigkeit.“ Clarean zieht ihn allen Componisten vor und sagt, daſs, wenn er die zwölf Tonarten und die wahren musikalischen Grundsätze recht gekannt hätte, die Natur nie einen gröſsern Mann in der Musik, als ihn, hervorgebracht haben würde. Sein Genie war so geschmeidig und so kraftvoll, daſs er Alles vermochte, was er wollte. Niemand konnte die Gemüthsbewegungen kräftiger ausdrücken, niemand griff sein Werk glücklicher an, niemand konnte ihm an Annehmlichkeit und Leichtigkeit verglichen werden, wie unter den epischen Dichtern keiner mit Virgil zu vergleichen ist. Die musikalische Welt wollte keine andern Compositionen, als die seinigen; denn eine Motette von Adrian Willaert: *Verbum bonum e suave* für sechs Stimmen, die für eine von Josquin galt, wurde in Rom gleich nicht mehr gesungen, als Willaert, der von Flandern aus dahin kam, sie als die seinige ansprach. So groſs war das Vorurtheil der Sänger für Josquinsche Musik. Prinz nennt ihn in seiner Beschreibung der Sing- und Klingkunst den Erzcomponisten; Schweertius sagt, er sey bei Geistlichen und Weltlichen angenehm gewesen. Unserm Luther gefiel seine Composition so wohl, daſs er einst, als er eine Motette von ihm gehört hatte, ausrief: Josquinus ist ein Meister der Noten. Diese haben thun müssen, was er gewollt; andere Componisten müssen thun, wie

die Noten wollen (s. Mathesi Predigten von dem Leben Luther's).

Nach Adami da Bolsena, war Josquinus unter Sixt IV. zwischen den Jahren 1471 bis 1484 päbstlicher Sänger. Von da muſs er nach Cambray gekommen und Musikdirector geworden seyn, da Manlius in seinen Collectaneen folgende Anecdote von ihm erzählt. Als Josquin noch zu Cambray lebte, sagt Manlius, und ein Sänger in einem seiner Stücke eine schlechte Coloratur machte, verdroſs es ihn so sehr, daſs er denselben ausschalt und sagte: „Warum thust du eine Coloratur hinzu? Wenn sie mir gefallen hätte, würde ich sie wohl selbst hineingesetzt haben. Wenn du Gesänge corrigiren willst, so mache dir eigene, und laſs die meinigen uncorrigirt."

Man nimmt allgemein an, Josquinus sey zuletzt Capellmeister bei Ludwig XII. in Frankreich gewesen, er wird aber übrigens von Clarean nur *Cantor primus* genennt, da eine eigentliche Capellmeisterstelle erst unter Franz I. errichtet wurde [1]). Clarean erzählt einige Anecdoten, die seine Angabe sehr wahrscheinlich machen. Der König hatte vergessen, dem Josquin eine versprochene Präbende zu geben. Um ihn an sein Versprechen zu erinnern, componirte Josquin eine Motette über die Worte: *Memor esto verbi tui,* gedenke deines

1) Nach Carl von Stetten waren Josquin de Pres und Peter de la Rüe Capellmeister Maximilian's I., der durch seine Heirath mit Maria, Carl's des Kühnen Tochter, Burgund bekam und bald da, bald in Deutschland und in Frankreich lebte. Daher galt Josquin bald für einen Deutschen, bald für einen Franzosen oder Niederländer.

Worts. Der König sah die Absicht Josquin's nicht ein, nnd veranlaſste ihn dadurch, ein zweites Stück über die Worte: *Portio mea non est in terra viventium etc.*, mein Reich ist nicht von dieser Welt, zn componiren; bei dessen Aufführnng merkte der König die Absicht Josquin's und schenkte ihm die verhiesene Präbende. Hieranf verfertigte Josquin eine dritte Motette über die Worte: *Bonitatem servisti cum servo tuo.* Clarean bemerkt aber, die Dankbarkeit habe das Genie Josquin's nicht so sehr in Fener gesetzt, als vorher die Begierde nach der Präbende gethan hatte.

Eine zweite hierher gehörige Anecdote ist folgende: Ludwig XII. fand viel Vergnügen an einem gewissen gemeinen Liedchen und sagte einst zu Josquin, warum er nicht einige Stimmen dazu componire, und so einrichtete, daſs er (der König) ebenfalls eine Partie mitsingen könne. Josquin verwnnderte sich zwar über den Antrag des Königs, der nicht nur eine sehr schwache Stimme hatte, sondern auch der Musik völlig nnkundig war, versprach aber, daſs er das Lied nach des Königs Verlangen einrichten wolle.

Bei näherer Betrachtung des Liedchens fand er, daſs sich ein zweistimmiger Canon im Einklange daraus machen lasse und daſs die ganze Harmonie in einer beständigen Abwechselung des Hauptaccords mit dem Dominantenaccord bestehe. Er machte daher für zwei Singknaben einen Canon im Einklange, nahm für sich selbst den Baſs G, D, G, D etc. und gab dem König als Mittelstimme den einzigen Ton d, d, d etc. zu singen. Als am folgenden Tag wieder Musik am Hofe war, legte Josquin dem

Digitized by Google

König die Stimme vor, lieſs den Canon von zwei Singknaben sehr gemäſsigt singen, damit sie die Stimme des Königs nicht überschrieen und nahm selbst den Baſs, um den König durch das abwechselnd darin liegende d noch zu Hilfe zu kommen. Bei dieser Einrichtung der Stimmen muſste der König nothwendig treffen und er freute sich nach geendigtem Stücke herzlich über den Einfall seines Capellmeisters, und entlieſs ihn auch nicht unbeschenkt.

Josquin war nicht blos in den canonischen Künsten erfindungsreich, sondern scheint auch mit Witz und sinnreichen Einfällen anderer Art begabt gewesen zu seyn; was obige Anecdote bewährt; Clarean erzählt aber noch eine andere, woraus man sehen kann, wie vielseitig er von seinen Talenten Gebrauch machen konnte. Ein vornehmer Herr hatte ihm ein Beneficium versprochen, aber eben so wie Ludwig XII. vergessen, sein Versprechen zu erfüllen. Wenn ihm nun Josquinus daran erinnerte, antwortete er in verstümmelter französischer Sprache *Laisse faire moi.* Um sich über die Antwort dieses Groſsen aufzuhalten, componirte er eine ganze Messe über die musikalischen Sylben *La, sol, fa, re, mi.*

Unter die Fehler dieses gröſsten Componisten seiner Zeit rechnet selbst Clarean, der sonst sein steter Lobredner ist, seine zu freie Behandlung der alten Tonarten. Vermuthlich hat er die Unvollkommenheit derselben besser eingesehen, als Clarean, der ein wenig in sie verliebt war. Aus seiner Messe *de beata virgine* will man seine Streitsucht beweisen, so wie seine Messe *La, sol, fa, re, mi* ergibt, daſs er spotten konnte. Seine groſsen natürlichen Gaben verleiteten ihn, sich über die zu seiner Zeit

gangbaren Regeln der Kunst, die von den Meisten angenommen waren, wegzusetzen. Sein Schüler Coclicus erzählt von ihm ausdrücklich, daſs er die gewöhnlichen Regeln von dem Fortschreiten der Intervallen nicht beobachtet habe. Coclicus sagt ferner von ihm, daſs er nie etwas von Musik vorsang oder vorschrieb, und dennoch in kurzer Zeit vollkommene Musiker bildete, weil er sie nicht mit langen und unnützen Vorschriften aufhielt, sondern mit wenig Worten die Regeln mit der Ausübung verband. Merkte er, daſs seine Schüler im Singen fest waren, richtig intoniren, zierlich singen und den Text an die gehörige Stelle bringen konnten, dann erst fing er an, sie in den Fortschreitungen der Intervallen und in der Art, verschiedene Contrapuncte über einen Choral zu singen, zu unterrichten. Mit den besten Köpfen ging er sodann zur Composition über, sagte ihnen mit wenig Worten die Regeln, welche bei drei-, vier-, fünf- und sechsstimmigen Compositionen zu beobachten sind und schrieb ihnen hernach Beispiele vor, welche sie nachahmen muſsten. Diesen Unterricht ertheilte er aber nicht Allen, sondern nur denen, die besondere Neigung zur Musik hatten. Seine Forderungen an diejenigen, welche componiren wollten, waren streng, aber gerecht. Wer sich für einen Componisten hielt, blos weil er die Regeln der Composition kannte, und viel componirte, den verspottete er und sagte, er wolle fliegen ohne Flügel zu haben (*dicans eos velle volare sine alis*).

Seine eignen Compositionen behandelte er strenge und bediente sich der kritischen Feile länger, als viele seiner, in Ansehung natürlicher Gaben vielleicht eben so glücklichen Nachfolger zu thun pfle-

gen. Er besserte lange und häufig an seinen Arbeiten und lieſs sie unter einigen Jahren nicht in die Hände des Publikums kommen. Wenn er ein Stück geendigt hatte, lieſs er es sogleich von seinen Sängern probiren. Während der Probe pflegte er im Zimmer auf- und abzugehen und mit groſser Aufmerksamkeit zuzuhören. Fand er nun, daſs irgend ein Satz sich nicht so ausnahm, wie er es verlangte, so unterbrach er die Sänger und änderte ihn augenblicklich.

Bei allen diesen vortrefflichen Eigenschaften scheint Josquinus dennoch dasjenige nicht gehabt zu haben, was man in der Welt Glück nennt; wenigstens muſs dieses während seines Aufenthaltes in Italien der Fall gewesen seyn, wo er gegen den Dichter Serafino Aquilano sich beklagt. Es steht in den Supplementen des Zarlino S. 314.

Josquin muſs sehr früh im sechzehnten Jahrhundert gestorben seyn. Sein eigentliches Todesjahr ist nirgends angegeben.

Die Grabschrift, welche sich unter seinem Bildnisse in der St. Gudulakirche zu Brüssel befindet, heiſst:

O mors inevitabilis
Mors amara, mors crudelis
Joscinum dum necasti
Illum nobis abstulisti;
Qui suam per Harmoniam
Illustravit Ecclesiam
Propeterea dic tu Music:
Requiescat in pace. Amen.

Diese Verse sind componirt worden, auch ein anderes Trauergedicht ihm zu Ehren von Bendictus, den Forkel einen musikalischen Altvater

nennt, in vier, und von Nicol. Gombert in sechs Stimmen.

Josquinus ist wohl unter den alten Contrapunctisten einer der fleiſsigsten gewesen, wie sich aus den vielen Citationen seiner Compositionen in den alten Lehrbüchern des sechzehnten Jahrhunderts schlieſsen läſst. Clarean hat in seinem Dodecachord (Basel 1517) sechzehn Missen u. s. w. gesammelt.

Um anzugeben, worin der Musikunterricht in den deutschen Schulen vom funfzehnten Jahrhundert an, nachdem die Figuralmusik schon hin und wieder verbreitet war, meistens noch bestanden habe, darf man nur Einiges aus den Nördlinger Schulordnungen anführen, die Beyschlag in seiner Schulgeschichte mitgetheilt hat. Die älteste Ordnung aus dem funfzehnten Jahrhundert bestimmt, daſs Freitag Nachmittags ein gemeiner Act in Musika seyn „soll umb daſs die Schüler ihre Cantums desto fleiſsi-„ger sollen bedacht werden.“ Die zweite vom Jahr 1605 setzt hinzu: daſs die Musik „auch anderweit zu an-„dern Tagen einen gemeinen Act haben solle.“ An dem bestimmten Tage wurde nach dem *Veni creator* und andern Schulgesängen die Musik eine oder eine halbe Stunde resumirt und exercirt, je nach Fähigkeit der Knaben. Die ältesten wurden zu dem Gradual, die andern zu den Antifonien, zu Intonirung der Psalmen und zum Singen der Hymnen, Versiculiren und Benediciren gebraucht. Der Grund dieser Einrichtung war, wie es heiſst: „Da-„mit die Jungen mit dem zunehmenden Aufſteigen „und mit zween, drei oder vier gebraucht, und die „andern nit versäumt wurden, umb daſs sie mit der „Zeit Musikam usualem so wol als artificialem be-

„greifen, auch cantnm in mensuries.“ Man sieht hieraus, daſs man zwar auf Figuralgesang dachte, und ihn um diese Zeit schon kannte, aber nur sparsam Gebrauch davon machte.

In einer vierten Schulordnung von 1522 wird der aufsteigende Unterricht in der Musik noch bestimmter angegeben. Die beiden ersten Schulclassen wurden in eine gezogen und vom Schulmeister auf folgende Art unterwiesen. „In der ersten halben „Stunde (heiſst es) soll er ihnen in der Musika die „nothwendigsten Anfänge der Stimmenverwandlung „und Tönung beim kürzesten eröffnen, und sie über „den nächst vorangegangenen Unterricht wohl befragen. In der zweiten halben Stunde soll er ihnen „den Text aller Gesänge, sonderlich für die Vesper „den gewöhnlichen Gesang eines Responsoriums „und einer Antiphoni von der Zeit für das Morgen„amt aber die Introitus, Alleluja, Tracts oder Se„quenz, Offertoriums und Comuns schleunig und „allein aus den Gesangbüchern verdeutschen. Drauf „in der nächsten zweiten Stunde soll er diese ver„deutschte Gesänge nach Unterricht der Musik sol„misiren und ihnen die Fell der Töne züchtiglichen „bedeuten, und nochmals mit ihnen messiglichen „und nit zu schnell hoch oder nieder mit Fleiſs „singen.“

Den Schülern der dritten Classe soll an den nämlichen Tagen der Baccalaureus: „eine halbe „Stunden von den Gesangen *Et in terra, Patrem,* „*Sanctus* und *Agnus* allein bei dem Texte ver„deutschen. In der andern halben Stunde soll er „sie die Claves in der Hand nach der Leiter der „Musik wohl berichten und die übrige Zeit sie die „Yms und das Benedicamus für die Vesper und das

„Kirieleison, Sanctus und Agnus nach Gewohnheit „der Zeit und der Kirchen wohl singen lehren. „Den jungen Kindern der vierten Classe endlich, „die den Donat lesen lernen, solle der Gesellen einer „oder mehr ein Versiknl und das Benedicamus buch-„stabiren, lesen und verdeutschen lassen, und so „viel es dnrch Uebung gesein mag, on sondere ernst-„liche Straf singen lernen.“

Aufser dem eigentlichen Unterricht hatten die sämmtlichen Schüler in der Schule selbst eine tägliche Uebung im Singen, weil jede Vor- und Nachmittagsschule mit einem Gesang angefangen und beschlossen wurde.

Die Schlufsgesänge waren immer einerlei, nämlich Vormittags wurde der sogenannte *Ci-si-o-ja-nus* und Nachmittags der *Psalmus de profundis* gesungen. Durch den ersten Gesang wollte man seit den ältesten Zeiten her die Schüler von Jugend auf mit dem Kalender bekannt machen, weil damals brauchbare Kalender noch sehr selten und kostbar waren, und man doch besonders wegen der Kirchenfeste damit bekannt seyn mufste.

So und nicht anders sah es mit dem musikalischen Unterricht in den meisten Schulen Deutschlands aus. Sie wnrden alle von einem Geiste belebt, vom Geiste des Zeitalters. Angsburg und Lübeck machten hiervon eine ehrenvolle Ausnahme. Paul von Stetten der Jüngere erzählt in seiner Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, dafs in der Singschnle bei St. Anna in Augsburg eine Sammlung von Cantionen und Motetten von damals berühmten niederländischen Componisten mit vier Stimmen ohne Instrumente vom Jahr 1458 vorhanden sey. Man sieht

hieraus, daſs die Figuralmusik zu dieser Zeit in Augsburg bekannt war. Augsburg stand mit italienischen Städten, wie mit niederländischen in Handelsverkehr; aber man findet blos niederländische und keine italienischen Compositionen dieser Art in der erwähnten Sammlung; es mögen daher damals noch keine dergleichen von Italienern vorhanden gewesen seyn. 70 Jahre später sieht man aus der Sammlung solcher Motetten und Cantionen, welche Grinau und Wirsung besorgt haben, auch keine Compositionen von Italiern, sondern blos von niederländischen, deutschen und französichen Componisten, nämlich Heinrich Isaac, Josquin de Pres, Peter de la Rue, Ludwig Senftel, Jacob Hobrecht und Mouton. Das Werk besteht nicht aus Notentypen, sondern Holzschnitten und die Verleger nennen es: *Opus laboriosissimum immodicaeque expensae.* Es ist daraus der Schluſs zu machen, daſs um der vielen Kosten willen, gewiſs nur das Beste von Musikstücken aller Nationen darin aufgenommen worden ist. Immer mag aber die Figuralmusik in vielen Städten etwas seltnes gewesen seyn, weil man eine damit begangene Hochzeit oder Leiche, als etwas Seltenes in den Chroniken bemerkte. In der Memminger Chronik heiſst es: 1572 hielt N. N. Hochzeit bei St. Martin in der Kirche, da hat man den Kirchenpsalm während der Einsegnung und bis man gar aus der Kirche hinauskommen ist, figuraliter gesungen.

Die sogenannten Hofsingschulen (*scholae palatinae*) scheinen für's erste den Figuralgesang nach seiner damaligen Beschaffenheit angenommen zu haben. Der Vorzug dieser Hofschulen und die groſse Meinung von ihnen und der darin üblichen

Singart hatte sich so lange erhalten, daſs man noch bis im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts eine Figuralcomposition mit den Beiwörtern *more palatino* (nach Hofart) (Cammerton) bezeichnete.

Die älteste sächsische Schulordnung von 1550 sagt ausdrücklich: „die Cantores sollen die Schüler vornehmlich choraliter singen lehren u. s. w., sollen in der Kirche ohne Geschrei mitsingen.“ In reichen Städten und Kirchen wurden die Choralgesänge nicht jedem Schulknaben überlassen; sondern eine Anzahl von Sängern wurde dazu auserlesen, die von der Kirche, oder durch eine Stiftung unterhalten wurde.

In weniger reichen Orten, wo man den musikalischen Gottesdienst gut bestellt haben wollte, erhielten wohlthätige Bürger das Chor von Singschülern dafür, daſs es vor ihren Häusern Chorallieder sang. Die Schüler lebten hierdurch nothdürftig und konnten sich gleich andern Schülern in den Schulwissenschaften üben. Dies ist der Ursprung der an vielen Orten bestehenden Currenden.

Bei den meisten sogenannten lateinischen Stadtschulen wurden nun neben den Choralcantoren auch Figuralcantoren angestellt, die den Unterricht der Figuralchöre und die Aufführung der Figuralmusiken in den Kirchen zu besorgen bekamen. Nach den Eisenacher Annalen wurde unter einem Magister Jerem. Weinreich und einem gewissen Goetz 1629 ein *Chorus symphoniacus* zuerst errichtet.

Die schon in den ältesten Zeiten, nach Ammianus Marcellinus von der Königin Semiramis durch die Worte:

„*Semiramis teneros mares castravit omnium prima.*“ *Lib.* 14. 6. bezeichnete Castration der

Knaben, welche grausame, die menschliche Natur beleidigende Operation früher aus andern Zwecken geschah, wurde in dem Kirchenstaate Ende des sechzehnten und im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts eingeführt. Früher wurden die Sopran-, Falset- oder Fistelstimmen vorzüglich durch Spanier in der päbstlichen Capelle besetzt. Die Vortheile, welche der Musik durch eine solche Versündigung an der menschlichen Natur erwachsen sind, werden von den Musikern sehr verschieden betrachtet. Viele ziehen sie den schönsten Frauenzimmerstimmen vor; Andere, selbst J. B. Donius, ein Italiener, behauptete, die Zahl der schlechten und nicht die Zahl der guten Sänger sey dadurch vermehrt worden. Das Weiche und Biegsame des Tons, welches in einer Knaben- und Frauenzimmerstimme liegt, kann, wie Kircher bemerkt, höchstens bei Castraten aus physischen Ursachen in der Jugend Statt finden, da es sich bei weiblichen Stimmen oft bis in das späte Alter erhält; auch hat man beobachtet, daſs die Verstandskräfte durch die Castration leiden. Gewiſs ist es, daſs kein Castrat in der Composition weit gekommen ist, am wenigsten in der höhern Gattung, zu welcher eine feurige Phantasie erforderlich ist.

In dieser Zeit war Deutschland reicher an Theoretikern als Componisten. Unter den Schriftstellern ist Martin Agrikola von Magdeburg und Joh. Keppler merkwürdig. Dieser letzte stellt sinnreiche Hypothesen auf über den Ursprung der Schlüssel und Beifügung der Kreuze und B zum Schlüssel; aber keiner von Beiden hat eine merkliche Veränderung in dem musikalischen System bewirkt.

Die Deutschen machten sich um diese Zeit als Verfertiger von Orgeln sehr berühmt; 1440 vermehrte einer von ihnen, Namens Bernhard, durch Erfindung des Pedals die Harmonie und die Kraft der Orgel.

Die Reformation brachte in der dentschen Kirchenmusik einige Veränderung hervor. Luther war ein groſser Musikfreund und componirte mit seinem Freund Melanchton ein Rituale, in welchem der Chorgesang und was dazu gehörte, für die damalige Zeit prächtig und herrlich eingerichtet wurde [1]). Es gibt noch mehrere Kirchenlieder von diesem berühmten Reformator, und ist auch nicht Alles, was man ihm zuschreiht, wirklich von ihm selbst, so ist es doch gewiſs, daſs er viele musikalische Kenntnisse besaſs [2]).

Calvin war eben so sehr römischen Kirchengebräuchen als ihren Lehrsätzen entgegen. Er führte anstatt des majestätischen Chors und der edlen Einfalt der Kirchengesänge die metrischen Psalmen ein, die nun seitdem in den reformirten Kirchen Deutschlands allgemein im Gebrauch sind und seit kurzem auch in den Pfarrkirchen in England eingeführt wurden.

Die Uebersetzung der von Calvin eingeführten Psalter würde von Clermont Marot angefangen

---

1) In Rochlitzens Werke für Freunde der Tonkunst sind auſser dem bekannten „Eine feste Burg u. s. w." die meisten Lieder Luther's angegeben. Die so schön wirkende Musik zu den Einsetzungsworten ist wahrscheinlich auch von ihm.

2) Luther sang in seinen Hause oft mit seinen Freunden. Motetten, von Senftl und Walther für ihn geschrieben, nennt er Mutetten: wo um einen frommen Tenor die andern Stimmen hüpfen und spielen, wie die Kindlein um den Vater.

und durch Theodor de Peze beendigt. Wilhelm Frank erhielt von Calvin den Auftrag, diesen Psaltern leichte Melodieen für eine Stimme anzupassen [1]). Sie wurden 1545 in Straſsburg gedruckt und bald so allgemein, daſs man sie anwendete, die Andacht zu wecken und den Muth des Volks zu entflammen, als es sich gegen seine Unterdrücker erhob.

Eine andere Art Chorgesang war unter den Anhängern der Wickleſschen Glaubenssätze in dem vierzehnten Jahrhundert üblich, so wie bei Johann Huſs und seinen Glaubensgenossen in dem funfzehnten.

Die Unitiarer gaben in Ulm eine Sammlung Hymnen und Lieder heraus, die eben so verschieden von den in Deutschland üblichen Gesängen waren.

Carl V. war ein sehr guter Musiker; er hatte ein vollständiges Orchester, das sich während seiner Tafel und bei andern Gelegenheiten hören lieſs. Um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, als Carls Hofhaltung in Brüssel war, entstanden zuerst Vocalconcerts. Aus allen Gegenden Europa's wendeten sich nun Künstler dahin.

Die Hauptcompositionen für Gesang waren damals Madrigale für mehrere Stimmen.

Deutschland wurde Anfangs des siebzehnten Jahrhunderts der Schauplatz des berüchtigten dreiſsigjährigen Kriegs und überall verheert. Nun blieb

---

1) Das muſste sehr nöthig seyn, da dem Lieblingspsalmen des Königs Franz von Frankreich, der ihn nach der Marotschen Uebersetzung gern singen wollte, aus Mangel besserer Musik, eine Gassenhauer-Melodie untergelegt wurde.

die Musik, wie sie eben war, bis unter Leopold I., der 1657 den kaiserlichen Thron bestieg. Er liebte vorzüglich Musik und da ihm die Compositionen des Carissimi gefielen, beschloſs er die italienische Oper in Deutschland einzuführen. Als der Friede es gestattete, bewog er mehrere italienische Componisten, nach Wien an seinen Hof zu kommen, und überhäufte Santinelli, Caldara, Ziana, Sotto und Bononcini mit ausgezeichneter Gnade.

Dieser Santinelli richtete zuerst die italienische Oper ein. Auf seinen Reisen in Deutschland zog er die Aufmerksamkeit Leopold's auf sich, der ihn zu seinem Capellmeister ernannte. In seiner amtlichen Thätigkeit componirte er bei der Vermählung des Kaisers die Oper „*gli Amore di Orfeo ed Euridice.*“ Diese wurde als das Vorzüglichste, was man je gehabt hatte, angesehen, ja die Bewohner Wiens waren davon so entzückt, daſs die italienische Oper hierdurch stehend wurde und seitdem fast ununterbrochen bestanden hat.

Es scheint die erste deutsche Oper im Jahr 1678 in Hamburg aufgeführt worden zu seyn. Sie hieſs Orontes, die Musik war von dem dasigen Capellmeister Thiel. Indeſs gilt doch Kaiser, der 1673 in Leipzig geboren war, als der erste Gründer des lyrischen Theaters. Seine Oper „Balisius“ und das Pastorale „Ismene“ wurden 1692 aufgeführt. Er hat 113 Opern und Oratorien geschrieben, die für Händel und seine Nachfolger in der deutschen Schule ein Muster waren.

Die Melodieen Kaisers sind schön. Es nahm dieser Künstler gar kein Bedenken, die alten musikalischen Regeln seiner Zeit zu überschreiten; sah sich aber weder von Dichtern noch Sängern gehörig

unterstützt; denn es wurde in der deutschen Oper noch zu schlecht gesungen.

Riccoboni meldet, daſs alle Schauspieler, namentlich in Hamburg, damals aus Kaufleuten und Handwerkern bestanden hätten. Ein Schuhmacher, erzählt er, hatte die Hauptrolle und man konnte von demselben Mädchen Früchte oder Backwerk kaufen, das man den Abend vorher als Armida oder Semiramis gesehen hatte.

Bald erhob sich jedoch die deutsche Bühne gänzlich aus diesem verächtlichen Zustande, und es gab im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts Theatersänger von wahrem Verdienst.

Die ersten deutschen Opern waren von Kaiser, Matheson, Händel und Telemann für das Hamburger Theater componirt; auch wurden sie noch bei dem Leben dieser Künstler in Wien, Berlin und Dresden aufgeführt.

Das deutsche lyrische Schauspiel wurde jedoch in kurzer Zeit durch die italienische Oper verdrängt. Die kleinen Höfe München, Stuttgart u. s. w. folgten dem Beispiele Wiens und bald war das ganze Reich mit fremden Musikern überschwemmt. Die berühmtesten Componisten und Sänger Italiens wurden nach Deutschland eingeladen; man componirte und executirte während 80 Jahren mehr italienische Musik in diesem Lande, als in irgend einem Theile der Welt.

Die Opern Händel's und seiner Zeitgenossen waren ernst und erhaben; ihr Bestreben ging dahin, nur die edelsten Gefühle und nichts aus dem gewöhnlichen Leben auszudrücken. Ihr Styl war rein und groſsartig, aber streng mehr darauf gerichtet, die Bewunderung der Künstler und unterrichteter

Kunstfreunde zu erlangen; deshalb machten sie auch bei denen weniger Glück, welche die Mode nach dem Theater zog, während die Werke J. F. Agricola's, Graun's [1]), Hasse's [2]) in einem leichtern und der italienischen Schule sich mehr hinneigenden Manier geschrieben waren, ohne den Nationalgeschmack zu verletzen. Sie fanden überall bessere Aufnahme und verbreiteten sich in ganz Deutschland.

Gluck, 1714 geboren, 1787 gestorben, war einer der gröſsten Componisten dieser Zeit. Mit schöpferischem Geiste begabt, erweiterte er die Grenzen seiner Kunst und entwickelte in seinen Werken eine Erhabenheit und bisher noch unbekannte Kraft. In dem XXII. und XXIII. Capitel dieses Buchs ist darüber mehr enthalten. Die Gebrüder Bach, Naumann, Capellmeister in Dresden, Missliwesek, ein geborner Böhme, der Dr. Bepusch, der lange in England lebte und als der englischen Schule angehörig dasteht; die beiden Stamnitz, Fischer und Winter sind die besten deutschen Componisten [3]).

---

1) Graun, Zögling der Dresdner Kreuzschule war Friedrich II. Capellmeister. Im Ernstfreudigen und Sanftrührenden hat Niemand schönere Chöre als er geschrieben. In seinem *Te Deum* für Friedrich II. und dem Tod Jesu nach Ramler ist Alles leicht, süſs und ausdrucksvoll, alle Stimmen kunstreich verwebt und doch natürlich flieſsend.

2) Hasse, Capellmeister in Dresden 1731 — 50, hat über 40 Opern geschrieben, auſser vielen Kirchenstücken. Die berühmte Sängerin Faustina war seine Gattin. Er war durch Scarlatti gebildet und lange in Italien und wird Jomelli gleich gestellt, ohne, bei seiner ächt deutschen Natur, dessen Unruhe und Excentricität zu haben.

Aus Rochlitz Werke „für Freunde der Tonkunst" entlehnt.

3) Frühere Componisten Dittersdorf, Hiller, Wolf, Benda, die lange mit ihren lieblichen Opern das deutsche Publi-

Das letzte Jahrhundert brachte in den Blasinstrumenten eine gänzliche Umänderung hervor. Corelli, der den etwas verbrauchten Titel eines Fürsten der Musik hatte, wird als Gründer der Violinschule und Instrumentalmusik angesehen; Händel und Geminiani brachten den Styl dieser Schule zur höchsten Vollkommenheit, doch sind ihre Werke unserm, durch das Neue verwöhnten Gehör kalt und trocken. Schwerfällige Einleitungen, kunstvolle, aber effectlose Fugen, Andante's ohne Abwechselung und Giquen (eine Art Tänze) zu ernsthafter Art; dies waren ihre Compositionen;

---

cum ergötzt haben, sind auch ehrenvoller Erwähnung werth. Himmel durch seine Fangon, Reichardt durch seine Liederspiele, der erste Componist der damals neuen Götheschen Lieder. Göthe sagte von seinen Compositionen, er habe der Musik solche herzliche Töne nicht zugetraut. Zumsteeg, Componist der Bürgerschen Balladen, leben ebenfalls im Andenken der Deutschen. Neukomm, der Freund Talleyrand's, jetzt noch in London bei ihm, war früher in Wien, wo er besonders ausgezeichnete Intermezzos schrieb. In den einem dieser Intermezzos, wo ein Capellmeister auftritt, der natürlich die aufgelegte Musik eines Deutschen durchfallen läſst, äuſsert er höchst naiv: Italiener sind die ersten Componisten, Franzosen componiren etwas besser als Deutsche; mit letzten ist gar nichts; es wäre besser, sie wären gar nicht auf der Welt. Die Instrumente verspotten ihn und er muſs fortlaufen. Die Instrumente sind hier wie Personen. In den letzten Heften der „Cäcilia“ ist ein schöner Aufsatz über Anwendung der Instrumente im Komischen, der lesenswerth ist. Das *Requiem* auf die Todtenfeier Ludwigs XVI. ist auch von Neukomm und hat im Jahr 1816 in Wien bei Anwesenheit der Monarchen sehr viel Beifall gefunden. Neukomm war früher in Lissabon Capellmeister und ging auch mit nach Rio-Janairo. Seit seiner Rückkunft lebt er in London, aber leider kränklich und schwach.

man findet aber eine Tiefe des Gedankens darin, welche den Mangel der Einbildungskraft ersetzt. Die in ihren Werken entwickelte Gelehrsamkeit wird ihnen immer die Bewunderung der Künstler sichern.

Andere Künstler bis zu Haydn's Zeit bildeten eine zweite Schule. Leichter als die alte und weniger brillant als die neuere, hat diese Musik weder die Dauer der einen, noch der andern. Vorzüglich schrieben diese Componisten Opern und bemühten sich, darin vorzüglich die damaligen groſsen Sänger Deutschlands und Italiens glänzen zu lassen. Haydn, und nach ihm Mozart und Beethoven, gaben durch ihr mächtiges Genie der Instrumentalmusik einen neuen Schwung, ihre Compositionen wurden mannichfaltiger und kräftig und erlangten einen Beifall, den man vorher gar nicht erwartete.

Franz Joseph Haydn war 1732 in Rohrau, einer kleinen Stadt in Böhmen, geboren, wo sein Vater ein Wagner war. Er hatte in seiner Jugend mit manchen Widerwärtigkeiten zu kämpfen, die indeſs sein glückliches Genie nicht unterdrückten.

Die kirchlichen und andern musikalischen Werke dieses Künstlers haben gleichen hohen Ruf. Seine Oratorien sind in der musikalischen Welt überall bekannt; besonders aber werden in England Stücke aus seinen Jahreszeiten und der Schöpfung aufgeführt, oft auch diese Oratorien ganz wie die von Händel, gegen den Haydn stets eine tiefe Verehrung aussprach. Er nannte ihn den Vater der modernen Musik; und wahrscheinlich ist es der Enthusiasmus, welchen er in London bei Aufführung der Oratorien dieses groſsen Meisters fühlte, dem wir die Schöpfung verdanken.

Ungeachtet Haydn in Kirchenmusiken vorzüglich seine groſsen musikalischen Anlagen entwickelte, so verdankte er den Ruhm doch hauptsächlich seinen Symphonieen und Quartetten. Welche Anmuth und Einfachheit in seiner Instrumentalmusik, und was für ein wunderbarer Reichthum der Gedanken!

Obgleich eine gewaltige Umänderung seit 40 Jahren in der Musik vorgegangen ist, wird man doch noch heute von der Lebhaftigkeit der Ideen, die sich in den Haydn'schen Werken finden, überrascht.

Er war bei dem Fürst Esterhazy Capellmeister, als dieser aus Laune oder finanzieller Rücksicht seine Capelle entlassen wollte. Dies war Haydn sehr schmerzlich und um es merken zu lassen, componirte er gleichsam eine Abschiedssymphonie. Sie war so eingerichtet, daſs in dem letzten Satz ein Instrument nach dem andern aufhörte und der Spielende sein Licht am Pulte auslöschen muſste, wodurch am Ende nur noch ein Musikus und ein Licht zu sehen war, was mit der letzten Note ausgeputzt ward. Daſs die Capelle wieder beibehalten worden ist, war blos Folge dieses guten Einfalls, der seinem Fürsten überaus gefiel.

1809 war das Todesjahr dieses groſsen Künstlers.

Wolfgang Amadäus Mozart war den 27. Januar 1756 geboren. Seine schönen Anlagen wurden bald bemerkt; denn er spielte schon in seinem sechsten Jahre sehr schwierige Sachen auf dem Piano und freie Phantasieen, die man bewunderte. Vor seinem achten Jahre unternahm er mit seinem Vater und seiner Schwester eine Reise nach Frankreich und England, lieſs sich auch sonst an allen deutschen Höfen hören. Im Jahr 1764 kamen sie nach England, wo sie bis in das folgende Jahr blieben.

Sein Vater wurde in London gefährlich krank und in dieser Zeit, in seinem neunten Jahre, schrieb er die erste Symphonie. Er brachte sie mit allen Instrumenten in Partitur, ohne Pauken und Trompeten zu vergessen. Zu seiner Schwester, die bei ihm saſs, sagte er: denk mir daran, daſs ich den Hörnern was Schönes zu thun gehe.

Es ist hier der Ort nicht, Mozart weiter auf seiner musikalischen Bahn zu folgen, vielleicht der glänzendsten aller Musiker, Rossini selbst nicht ausgenommen. Mit einem übernatürlichen Talent begabt, zeichnete er sich in allen Arten von Compositionen aus. Seine Symphonieen und Quartetten, seine schönen Opern Idomeneo, die Entführung, der gütige Titus, Figarro's Hochzeit, Don Juan, die Zauberflöte, seine Messen, sein Requiem, sein *Stabat Mater*, die sieben Worte und das *Salve Regina* mit obligater Orgel, seine Musikstücke für das Piano, überhaupt alle seine Werke, gleich merkwürdig an Schönheit des Gesangs und Reichthum des Accompagnements, werden die Bewunderung aller Jahrhunderte erregen. Dieser berühmte Componist starb im December 1792, 36 Jahr alt. Es ist eine merkwürdige Thatsache, daſs in 40 Jahren das Andenken Mozart's in dem Gedächtniſs der Wiener so ganz erloschen ist, daſs auch nicht Einer anzugeben weiſs, wo die Gebeine dieses groſsen Mannes ruhen [1]).

Louis van Beethoven ist 1770 in Bonn geboren, wo sein Vater Tenorist in der Capelle des Kurfürsten war. Der Hoforganist Neef, Haydn

1) Sollte hier nicht den braven Wienern zu Viel geschehen? Sein Sohn ist jetzt Capellmeister in Lemberg. D. H.

und Albrechtsberger waren seine Lehrer. Er zeichnete sich bald durch sein Spiel aus. Besonders groſs war sein Talent zu phantasiren und in der Kunst, jedes ihm gegebene Thema zu variiren. In dieser Art naht er sich Mozart und hat nie seines Gleichen, mit Ausnahme unsers Zeitgenossen, des jungen George Aspül gehabt [1]).

Beethoven folgte Mozart und Haydn's Spur, ja er erweiterte noch die Sphäre der Instrumentalmusik. Nichts gleicht der Energie und Kraft, die er in seinen Symphonieen entwickelt; es herrscht darin zugleich eine so bestimmt hinströmende Empfindung, die die Einbildungskraft unwiderstehlich fesselt. Wenige Jahre vor seinem Tode wurde er von einer unheilbaren Taubheit befallen; dieses für einen Componisten so unglückliche Ereigniſs, wirkte nachtheilig auf seine Gemüthsstimmung, ohne seinem Talente zu schaden. Er starb den 26. März 1827 zu Wien nicht in den gemächlichsten Umständen, ja war sogar genöthigt, die Groſsmuth englischer Musiker in Anspruch zu nehmen, die sich beeiferten, seinem Vertrauen zu entsprechen [2]). In der englischen Zeitschrift „*Quarterly musical Review*“ sind philosophisch kritische Erörterungen über die Talente Haydn's, Mozart's und Beethoven's enthalten, die vielleicht manchen Leser anziehen würden, hier aber bei engen Schranken, die diese kurze Geschichte halten muſs, nicht angezogen

1) Hier spricht der Engländer und vergiſst Hummel und Moscheles.

2) Dem wird widersprochen, denn er bekam oft ansehnliche Geschenke, namentlich übersendete ihm die verstorbene Kaiserin von Ruſsland für sein Musikstück „die Schlacht bei Vittoria“ 200 Ducaten.

werden können. Angenommen wird, daſs Haydn's Manier mäſsiger und geregelter war, als die von Mozart, dessen leidenschaftliches Genie keine Grenzen achtete. Beethoven übertraf vielleicht beide und seine Symphonieen näherten sich dem Erhabenen so sehr, als nur ein Menschenwerk vermag.

Die Nachrichten eines Engländers über diesen merkwürdigen Künstler (J. Russel, Reise durch Deutschland u. s. w., Leipzig 1825) dürften hier doch wohl am rechten Orte seyn.

„Beethoven ist der berühmteste unter den jetzt lebenden Componisten Wiens, und in gewissen Fächern auch der vorzüglichste seiner Zeit. Wundersam ist die Stärke, wodurch er sich in der Harmonie auszeichnet. Wegen seiner Taubheit ist er für die Gesellschaft verloren und ganz ungesellig geworden. Die Vernachlässigung seines Aeuſsern gibt ihm ein etwas wildes Ansehn. Seine Gesichtszüge sind kräftig und hervorstechend; sein Auge ist äuſserst ausdrucksvoll; sein Haar, welches seit Jahren weder Kamm noch Scheere berührt zu haben scheint, überschattet seine breite Stirn in einer Fülle und Unordnung, mit welcher nur die Schlangen um das Medusenhaupt verglichen werden können."

„Zu diesem anspruchslosen Aeuſsern paſst sein Benehmen im Ganzen genommen nicht übel. Freundlichkeit und Gesprächigkeit liegen nicht in seinem Character, auſser, daſs er sich dann eher hingibt, wenn er sich im Kreis vertrauter Freunde befindet. Der gänzliche Verlust seines Gehörs hat ihn aller Freuden des gesellschaftlichen Umgangs beraubt, was wahrscheinlich zu seinem mürrischen Wesen viel beigetragen hat. Als eines Abends Jemand, dessen Ansehn ihm nicht gefiel, in dem Keller, den er zu

besuchen pflegte, sich zu ihm setzte, sah er ihn stier an und spuckte sodann auf die Erde, als hätte, er eine Kröte gesehen; hierauf sah er bald auf's Zeitungsblatt, bald wieder auf den ungebetenen Gast, wobei sich sein Haar allmählig noch wilder und struppiger hinaufsträubte, bis er endlich den Wechsel von Ausspucken und Anstarren mit dem schönen Ausrufe beschloſs: „was für eine schändliche Fratze!“ und aus dem Zimmer lief. Selbst unter seinen ältesten Freunden muſs ihm wie einem eigensinnigen Kinde aller Wille gethan werden. Er führt beständig ein kleines Schreibtäfelchen bei sich und die ganze Unterhaltung geschieht mit ihm schriftlich. In dieses Büchlein zeichnet er sogleich, ob es gleich nicht liniirt ist, jede musikalische Idee auf, die ihm gerade einfällt. Für einen andern Virtuosen dürften diese Noten an und für sich durchaus unverständlich seyn, um so mehr, da sie so keinen verhältniſsmäſsigen Werth haben. Nur er allein weiſs in seinem Gedächtniſs den Zusammenhang zu bewahren, mit welchem er aus diesem Labyrinth von Puncten und Cirkeln die köstlichsten und bewundernswürdigsten Harmonieen zu entwickeln versteht. In dem Augenblick, da er sich an das Pianoforte setzt, weiſs er sicher nicht, daſs irgend etwas in der Welt auſser ihm existirt, und wenn man bedenkt, wie taub er ist, so scheint es ganz unmöglich zu seyn, daſs er Alles hören sollte, was er spielt. Er hört es nur mit Ohren des Geistes. Während sein Auge und die fast unmerkliche Bewegung seiner Finger andeutet, daſs er den Satz in seiner Seele durch alle seine sterbenden Abstufungen verfolgt, ist das Instrument fast eben so stumm, als der Spieler taub ist. Er hat einen Abscheu gegen Alles,

was einer ausdrücklichen Aufforderung zum Spiel ähnlich sieht; man muſs ihn daher mit List dazu bringen. Jedermann verlieſs das Zimmer, ausgenommen der Herr des Hauses, einer seiner vertrautesten Bekannten. Beide führten vermittelst des erwähnten Schreibbüchelchens ein Gespräch mit einander über Bankactien. Der Herr berührte, wie ganz durch Zufall die Tasten auf dem offen stehenden Piano, neben welchen sie saſsen, fing allmählig an, eine von Beethovens eigenen Compositionen zu durchlaufen, machte dabei eine Menge Schnitzer und verstümmelte in aller Geschwindigkeit eine Passage so arg, daſs sich der Componist herablieſs, seine Hand auszustrecken und ihn zu recht zu weisen. Nun war's gut; die Hand war einmal auf dem Piano, sein Freund verlieſs ihn sogleich unter einen Vorwand und begab sich zu der übrigen Gesellschaft, die in dem nächsten Zimmer, von wo sie Alles hören und sehen konnten, geduldig den Ausgang dieser langweiligen Verschwörung erwarteten. Beethoven, allein gelassen, setzte sich nun selbst an das Piano. Anfangs that er nur dann und wann einige kurze abgebrochene Griffe, gleichsam als befürchtete er, bei einem Bubenstück ertappt zu werden; aber nach und nach vergaſs er alles Andere um sich her und verlor sich ungefähr eine halbe Stunde lang in eine Phantasie, deren Styl äuſserst abwechselnd war und sich besonders durch plötzliche Uebergänge auszeichnete. Die Liebhaber waren hingerissen; für den Uneingeweihten war es um so interessanter zu bemerken, wie sich die Musik aus des Mannes Seele in seinem Gesichte ausdrückte. Er schien mehr Gefühl für das Kühne, Gebietende und Stürmische zu haben. Seine Gesichtsmuskeln

schwollen an und seine Adern traten hervor; das ohnehin wilde Auge rollte noch einmal so heftig, der Mund zuckte und Beethoven hatte das Ansehen eines Zauberers, der sich von den Geistern überwältigt fühlte, die er selbst beschwor.

Nach Beethoven ist Carl Maria von Weber, 1787 in Eutin geboren, der berühmteste deutsche Componist. Der Freischütz hat den Namen Webers in ganz Europa verbreitet.

Bei seinem Erscheinen regte er die Bewunderung von ganz Deutschland so auf, daſs stets die erste Frage der Deutschen an einen Fremden war: kennen Sie, den Freischütz von Weber? Wenn man es verneinte, hieſs es: eilen Sie das Vergnügen, daſs diese herrliche Oper gewährt, zu geniessen. Der Erfolg dieses schönen Werks übertrifft Alles, was man in dieser Art kennt. Keine Stadt, keinen Flecken Deutschlands gab es, wo man nicht mit Entzücken diese Oper oder Stücke daraus gehört hätte, und seitdem wurde sie auch in Frankreich und England bekannt, auch überall mit gleichem Beifall aufgenommen. Da M. Kemble sah, welch Glück der Freischütz in London machte, suchte er Webern als Componist und Director bei dem Covent-Garden-Theater anzustellen. Weber nahm den Vorschlag zwar an, aber das Clima Englands regte den Keim eines schleichenden Uebels in seiner Brust auf, das ihn wenig Monate nach seiner Ankunft in England in dem Hause Sir George Smart dahin raffte.

Auſser dem Oberon hat er noch die Euriante geschrieben. Beide Werke haben gleich glücklichen Erfolg bei ihrer Aufführung gehabt und tragen den Stempel ihres geistreichen Verfassers.

Von neuern Componisten Deutschlands sind auch noch in der musikalischen Welt die Werke Winters, (er starb 1825 in München), namentlich das unterbrochene Opferfest, auch Mayer, der noch lebt und dessen Oper Medea in England ganz heimisch worden ist, bekannt; Weigel in Wien, früher einige Zeit in Stuttgart, Verfasser der beliebten Oper, die Schweizerfamilie; ferner Gyrowez, welcher 1829 im 75. Jahre noch eine Oper, der blinde Harfenist, geschrieben hat; Spohr, Verfasser des Faust und der Jessonda, worin er viele Kunst und Talent zeigt; Ritter Hummel, ein Oestreicher, berühmter Pianist und einer der ersten Componisten, Capellmeister der Weimarischen Capelle; (überall, wohin er auf seinen Reisen nach England, Frankreich, Rufsland kam, entzückte sein herrliches Spiel; jetzt ist er auf einer Reise in sein Vaterland und nach Italien, um abermals Ehre und Gold zu ernten[1])); auch Meyerbeer aus Berlin, dem aufser mehrern Opern, Robert der Teufel zu verdanken ist, hat sich hierdurch zu dem ersten Rang der lebenden Künstler erhoben[2]).

Die hier genannten Musiker sind indessen nicht die einzigen, deren sich Deutschland zu rühmen hat. Gläser, Riotte, Eybler, Gänsbacher, früher

---

1) Hummel ist ein Zögling Mozart's und wurde, wie dieser, schon als Knabe in Deutschland und England wegen seines ausgezeichneten Spiels auf dem Piano, bewundert.

2) In der *Revue de Paris* heifst es von ihm: er hat eine Revolution in der lyrischen Musik bewirkt und vereint drei eigenthümliche Character drei grofser musikalischer Nationen, ist erfindungsreich wie der Italiener, weifs mit französischem Geiste Ideen zu vereinen und hat die Auffassungsgabe der Deutschen.

Tyroler Schützenlieutenant, jetzt Musikdirector an der Kirche Saint-Etienne in Wien, Ritter Seyfried, Wenzel Müller, Kauer, Componist der Saalnixe, und Drechsler sind alle dramatische Componisten. Reiſsiger, Capellmeister mehrer Opern ist ebenfalls berühmt. Sein vorzüglichstes, wenigstens am bekanntesten gewordenes Werk ist die Musik zu dem Schauspiel: Yelva, die russische Waise, worin sich viel schöne originelle Melodieen und ausdrucksvolle Begleitung zu den Gesten der stummen Waise finden. Dr. Gottfried Weber in Darmstadt steht als Componist mehrerer Missalen, Requiems, namentlich der Missa wegen der bei Leipzig 1813 gefallenen Sieger, durch sein *Te Deum*, als Componist Körnerscher Lieder, und als ästhetisch theoretischer Schriftsteller hochgeehrt da. Seine Theorie der Tonkunst hat schon 4 Auflagen; seine Musiklehre für Lehrer u. s. w. ist ebenfalls ein geschätztes Werk. Früher guter Flötist und Violoncellist, wurde er Director der Kirchenmusik in Mannheim und des Conservatoriums daselbst. Er ist Erfinder eines musikalischen Chronometers.

Das Merkwürdigste, was vor Kurzem in Wien gegeben wurde, war das heroische Ballet des Grafen von Gallenberg, Cäsar in Aegypten. Der Beifall war allgemein. Eine neue komische Oper von Conrad Kreuzer: *la laitiere de Montfermeil,* fand auch die freundlichste Aufnahme.

Marschner, Capellmeister zu Hannover, dessen Opern, der Vampir, der Templer und die Jüdin, Hans Haibing u. s. w. auf allen Theatern zu hören sind; Lobe, Weimarischer Cammermusikus, einer der fleiſsigsten Componisten, durch

viele Instrumentalmusik, namentlich aber durch seine beiden Opern die Flibustier und die Fürsten von Grenada rühmlich bekannt, verdienen hier, da sie Fetis nicht genannt hat, erwähnt zu werden. Lobe's Partitur von der letzten Oper erscheint bei Schott in Mainz gestochen. Er ist wohl der erste Deutsche, der auf solche Weise sein Werk mehr verbreitet sieht.

Als Schriftsteller hat er sich auch mit Glück versucht.

Musikdirector Götz ist durch seine Opern, Alexander, der Callego, der musikalischen Welt ebenfalls bekannt, wie auch der Musikdirector C. Eberwein durch Graf Gleichen u. s. w.

Der Baron Poissl hat in München die Direction der deutschen nnd Moralt die der italienischen Oper. M. Lindpaintner componirt für das deutsche Theater; seine Oper, der Vampir, wird sehr gelobt. Chelard hat Macbeth für die groſse Oper in Paris componirt; sie wird in Deutschland ebenfalls mit Beifall gegeben, indem sie sich durch eigenthümliche nene Ideen, wie mehre seiner andern Werke, vortheilhaft auszeichnet.

In Leipzig ist Otto Claudius ein guter dramatischer Componist; seine beste Oper ist Aladin oder die wunderbare Lampe. In Berlin zeigt sich Carl Felix Mendelsohn als ausgezeichneter Pianist und Compositeur; noch mehre Andere sind rühmenswerth. Capellmeister Schneider in Berlin componirt auch für das Theater; Friedrich Schneider in Dessau, Spohr in Cassel nehmen ebenfalls einen bedeutenden Rang unter den deutschen Componisten ein; der erste durch seine Kirchenmusik und Oratorien, der zweite durch seine

Opern und Instrumentalmusik. Unter den ausübenden Künstlern sind noch Mad. Türrschmidt und Fräulein von Schätzel als Sängerinnen ersten Ranges zu nennen.

Eine groſse Zahl Instrumentisten und berühmte Sänger sind überhaupt in Deutschland zu Haus. In die erste Classe gehören Stamitz, Cramer, Quanz, Fischer, Schwarz, Rudolf, Punto, Krumbholz, Romberg, Hullmanndel, Edelmann, Ad. Duſseck, Schreibelt, Hummel, Ries, Kalkbrenner, der gewaltige Posaunist Queiſser und die vier Brüder Müller in Braunschweig, ausgezeichnete Virtuosen auf Violin und Violoncell; berühmt besonders in neuester Zeit durch ihre Reisen als Quartettspieler, worin sie ein so unübertreffliches geistreiches Zusammenspiel zeigen, wie es früher vielleicht noch nie gehört worden ist; aus der zweiten Classe, den Sängern und Sängerinnen, ist der vorzüglichste, so zu sagen, angestaunte Tenorist la Blache in Wien merkwürdig. Mantius in Berlin verdient wegen seiner herrlichen Stimme mit dem dasigen Bassisten Ziescht und den andern Sängern Holzmüller, Bader, Hammermeister, Krause, Cramolani in Wien genannt zu werden. Wild, jetzt noch in Wien, hat auf seinen frühern Kunstreisen sich überall in Deutschland, auch in Paris hören lassen und bei seiner ausgebildeten klangreichen Tenorstimme viel Beifall erworben. Er ist ausgezeichnet im Vortrage des Lieds und der Ballade. Joseph Fischer, jetzt in Palermo, Vetter in Stuttgart, Vespermann in München, der Bassist M. Wächter und Babeiz, Tenorist in Dresden, Stümmer in Berlin sind Künstler, deren besondere Verdienste herauszusetzen, der Raum hier

nicht gestattet. Der Tod Spitzeders in München und Molkes in Weimar ist ein bedeutender Verlust für die Bühne. Carl Stromeier, ein unübertrefflicher Sänger, lebt jetzt von der Bühne zurückgezogen. Seine Stimme übertrifft die des berühmten Fischer an Klang und Umfang, indem er vom Contra C bis zum hohen Tenor g sang und den Sarastro und Titus mit Leichtigkeit durchführte. Die Anwesenheit Priccis in Weimar veranlaſste die Aufführung zweier italienischen Opern, die auch nach seiner Abreise nebst einigen andern wiederholt wurden. Stromeier, Molke, Deny, Franke und die berühmte Sängerin und treffliche Schauspielerin Jagemann - Heygendorf, die Eberwein, Gattin des Musikdirectors und Componisten, Marie Schmidt, bildeten ein treffliches Zusammenspiel, so, daſs die Aufführung dieser Opern viel Fremde an Weimar fesselte und ein vorzügliches Vergnügen gewährte.

Mit groſsem Beifall ist jetzt der Tenorist Knaust aus Bremen mit seiner metallreinen Stimme in mehrern Opern in Weimar aufgetreten und ist jetzt engagirt; ein Beweis, wie schön sein Gesang und Spiel war. In Braunschweig geboren, bestimmte er sich in seiner frühesten Jugend zu einem Handwerk; aber Kien, ein dasiger Tenorist, nahm sich des talentvollen Knaben liebreich an und trug zu seiner Ausbildung Alles bei. Der auch als Compositeur bekannte brave Baritonist Genast widmete sich ebenfalls erst später der Kunst und ist jetzt zugleich als Schauspieler sehr gern gesehen.

Von Sängerinnen sind noch berühmt oder beliebt: Heinefetter in Berlin, die Türrschmidt,

welche vorzüglich in den Concerts des dasigen Singvereins mit ihrer schönen Altstimme brillirt; Stephanin von Spontini gebildet, Fischer-Agte in Frankfurt a. M.; Luise Frank, verehelichte Grahn, jetzt vom Theater zurückgezogen; sie zeichnete sich früher durch anmuthigen Gesang aus und erregte namentlich in der Schweizerfamilie das gröſste Aufsehn; Gehse-Walter in Hamburg hat eine volle starke Stimme; die Sessi aus Ungarn, Singlehrerin in Berlin, ausgezeichnet und bewundert in Italien, verlor durch groſse Anstrengung ihre herrliche Stimme; Seidler, Graun, Raff, Franchetti-Walzer in Braunschweig, Schnechner-Wagner mit seelenvoller himmlischer Stimme; die Schröder-Devrient ist in Deutschland so berühmt, daſs man blos ihren Namen zu nennen braucht; die beiden Schwestern Bamberger; die Canzi-Walbach, welche Salieri ihre Ausbildung verdankt, die Böttcher und Bertha Carl in Berlin; die Pistor in Cassel, deren schöne Stimme mit dem gefühlvollsten Ausdruck vereint ist; die Gattin des Schauspieler Streit in Weimar, Maria Schmidt, Tochter des wackern Fagotisten in dasiger Hofcapelle, bei lieblicher Stimme zugleich eine ausgezeichnete Harfenspielerin, und die noch sehr junge, aber mit schöner Stimme beglückte Weichselbaum in Gotha, Tochter des vormaligen Hofsängers.

Die herrliche schon früher genannte Sonntag wird jetzt mit ihrem Gemahl, der zum Gesandten in Frankfurt bestimmt ist, gehen.

Oft hat man im Auslande ganze deutsche Musikerfamilien gesehen, deren Talente Bewunderung erregte, z. B. die Familie Rainier, die 1827 nach

England ging, die Familie **Herrmann** in München, von der zwei Brüder auf Violine und Violoncell sich auszeichnen. Auch machen sich hier und da sehr junge Menschen durch Talent und Virtuosität bemerklich, die zu schönen Erwartungen berechtigen, wie z. B. die Gebrüder **Eichhorn** als Violinisten. Ihre Volkslieder singen die Deutschen mit auffallendem Talent, wie schon früher Madame **de Stael** in ihrem Werk über Deutschland bemerkt hat.

Eine eigene Erscheinung in Deutschland sind die von dem Musikdirector **Bischoff** in Hildesheim zuerst in Anregung und Ausführung gebrachten, auch seitdem in verschiedenen Ländern nachgeahmten groſsen Musikfeste, wo mehrere hundert Sänger und Instrumentisten von nah und fern in einer Stadt zusammen kommen und mehrere Tage hinter einander groſse Tonarten, Oratorien, Symphonieen u. dergl., gewöhnlich in einer groſsen Kirche, aufführen, wo groſse Tonmassen wirksam seyn können.

Der Mitbegründer der Elbmusikfeste, **Friedrich Schneider**, dirigirte im Juni 1834 in Halberstadt. Die **Beethovsche** Symphonie in C moll, war den Zuhörern bei der ergreifenden Wirkung des wie begeisterten Orchesters ein köstlicher Genuſs. **Händel's** Samson und das Vater unser, nach dem **Mahlmannschen** Text von **Spohr**, machten sich unter seiner eignen Direction wundervoll und das *Te Deum* von **Friedrich Schneider**, welches der geniale fruchtreiche Meister selbst dirigirte, beendigte das Musikalisch-Groſse des Festes auf das Glänzendste. Die Beschreibung dieser Feste, ist in beliebten öffentlichen Blättern ausführ-

lich und schön enthalten. Von den Chören heiſst es: es war eine Lust, sie zu hören, aber auch eine Lust, sie zu sehen, da die Localitäten eine sehr günstige über dem Orchester sich erhebende Aufstellung derselben erlaubte, so daſs besonders die singenden weiſs und roth überein geschmückten Damen wie Engel im Himmel den entfernt stehenden Zuhörern sich darstellten. Die Gattin des Capellmeisters Schmidt aus Münster, eine bekannte Concertsängerin, Mad. Müller aus Braunschweig, Musikdirector Polenz, Nau aus Halle, Krause aus Berlin, der treffliche Mantius und viele Andere sind wegen ihrer Leistungen dankbar erwähnt.

Dergleichen Musikfeste finden in Aachen, wo der ehrwürdige Rieſs sehr ausgezeichnet wurde, in Heidelberg und andern Orten ebenfalls statt, die der Raum hier nicht gestattet, nach Würden zu beschreiben.

In Deutschland ist Musik weit mehr als in einem andern Lande ausgebildet. In allen Armenschulen wird sie gelehrt und die Lehrer müssen als geschickt zum Unterricht sich bewährt haben. Auſser diesen gibt es in allen Städten öffentliche und Privat-Schulen, wo man ohne Weiteres aufgenommen werden kann. Ausgezeichnet sind die Thomasschule zu Leipzig, aus der bedeutende Sänger als Componisten hervorgegangen sind und die Kreuzschule in Dresden. Polenz, Schneider, Schick sind auch Zöglinge dieser Schule. Die Berliner Singacademie besteht aus einem Verein von mehrern Hunderten Gesangsdillettanten, die die gröſsten und schwierigsten Gesangscompositionen ernster Gattung in hoher Vollkommenheit executiren. Sie wurde von Fasch, einem gelehrten

Digitized by Google

Contrapunctisten, gestiftet; sein Nachfolger war der vor Kurzem verstorbene und als Freund Göthe's bekannte Zelter. Auch in Weimar hat sich ohnlängst ein ähnlicher Verein unter dem als Componist, Gesanglehrer und Schriftsteller rühmlich bekannten Aug. Ferd. Häser gebildet; ein gleicher besteht unter dem Musikdirector und Compositeur Eberwein. In Halle, Halberstadt, ja überall gibt es solche Vereine unter den Namen Liedertafeln.

Bei solchen Hilfsmitteln, fährt Fetis fort, ist es gar nicht auffallend, daſs die Deutschen treffliche Musiker sind. Auſser den Capellen bei Höfen findet man auch bei städtischen Theatern oft sehr gute Orchester und manchen wackern Künstler, der als Virtuos im Auslande glänzen könnte. In Wien gibt es einen musikalischen Verein, der wohl 2000 Mitglieder, gröſstentheils blos Liebhaber oder Dillettanten, zählt. Weder Herren noch Damen werden aufgenommen, wenn sie nicht auch wirklich eine Rolle in einem Vocal- oder Instrumentalconcerte übernehmen können.

Russel sagt von den Wienern, daſs sie geschickte Spieler wären, aber mehr aus Fertigkeit als aus natürlichen Anlagen. Unter allen Völkern Deutschlands, so allgemein auch unter ihnen die Liebe zur Musik seyn mag, bleiben die Böhmen unverkennbar der Natur am getreuesten [1]). Jeder Böhme scheint ein geborner Musiker zu seyn; ein Instrument zu haben, ist ihm eben so natürlich als

1) In Prag besteht seit einigen Jahren eine Orgelschule zu Wiederauflebung des Sinnes für heilige Tonkunst, unter Direction des Capellmeisters J. Witeesteck. Es werden Prämien zur Ermunterung unter die Concurrenten für bestimmte Kunstleistungen ausgetheilt.

Essen und Trinken und mit der Zeit wird es für ihn eben so Bedürfniſs, wie eins oder das andere. Im Sommer und Herbste kann man des Abends auf dem Lande spazieren gehen, wo man nur will, so hört man Concerte, selbst vom Landvolke mit einer Präcision vortragen, welche allerdings nur durch Uebung erlangt werden kann, aber auch zugleich mit einer Fülle und Richtigkeit im Ausdruck, die nicht allein eine Folge der Fertigkeit ist. Gyrowetz und Wranitzky die berühmtesten der aus dem Reiche selbst gebürtigen Componisten, und besonders ihrer Balletmusik wegen bewundert, sind beide geborne Böhmen. Diese Zierden schreiben die Wiener gar zu gern auf ihre Rechnung. Eine Hauptstadt, in welcher das Vergnügen der vornehmste Gegenstand ist, nach dem Alles ringt, wird auch immer derjenige Ort seyn, wo ein Musiker, er sey Componist oder Spieler, sich am ersten bereichern kann.

Jeder, der nur irgend einen Ruf hat, sucht sein Glück in Wien zu machen, und die Bürger derselben erwarten, wenn man die Liste berühmter Namen durchläuft, daſs man ihnen zugestehen müsse, ihre Stadt sey die Seele der Musik, und die Musik die Seele ihrer Stadt. Inzwischen läſst sich nicht läugnen, daſs Wien in Hinsicht seiner zahlreichen Dillettanten, die noch überdies durch eine Art von Fertigkeit sich auszeichnen, welche sich weit über das Mittelmäſsige erhebt, seines Gleichen nicht hat. Da wo nicht etwa die Karten, diese geschwornen Feinde aller wahren und herzlichen Unterhaltung, diese ungeselligen Possenspiele der Gedankenlosigkeit und Langeweile, sich in ihre Privatgesellschaften oder Familienzirkel eindrängen, ist Musik das

nie fehlende Mittel der Unterhaltnng. Concerte zu geben, ist ihr gröſstes Vergnügen und auch das Fach, worin sie sich vorzüglich auszeichnen, und daraus muſs man sich die bewundernswürdige Feinheit des Gehörs erklären, die an den Wienern so auffallend ist. Sobald nnr ein Knabe seine Finger dazu gebrauchen kann, legt er sich anf irgend ein Instrument; hat er es zu einiger Fertigkeit gebracht, spielt er auch in einem Concerte. Eine Familie von Söhnen und Töchtern, welche nicht in aller Geschwindigkeit ein sehr gutes Concert anfführen könnten, würden sich an den Ufern der Donau in einer sehr lästigen Lage fühlen.

Der musikalische Geschmack der Wiener ist durch den reinen Styl ihrer berühmten Componisten gebildet und gesichert worden. Bei ihrem Hange, sich dnrch Fertigkeit im Spiel ansznzeichnen, konnten sie leicht in das herzlose Gefiedel, in die seltsame und phantastische Manier ausarten, welche der französischen Schnle eigen ist, aber der unbeschreiblich gnte Geschmack ihrer Meister hat sie von jeher in den gehörigen Schranken gehalten.

Rnssel gibt nun den guten Wienern noch Schuld, daſs selbst ihr feines Gehör nur von dem häufigen Spiel herrühre und ihre Präcision bloſse Gewohnheit sey. Sie würden den Bürger und Landbewohner südlicher Gegenden als Spieler und Virtuosen übertreffen; aber nie den Einfluſs der lieblichen Töne mit halb so viel Nachdruck und Wollnst empfinden, womit sie den Italiener bezanbern. Der Genuſs der erstern schränke sich auf den Zauber des Instruments ein; letzter führe die Noten in das Reich der Phantasie über den ordentlichen Bereich der Saiten oder der Töne hinaus; die erstern

Digitized by Google

möchten sich in den Sänger verlieren; dieser möchte den Sänger über die Musik vergessen u. s. w.

Auch durch Erfindung oder Verbesserung musikalischer Instrumente haben sich die Deutschen verdient gemacht. So hat neuerlich Streitwolf in Göttingen, der mit seinem chromatischen Baſshorn der Militärmusik einen wesentlichen Dienst geleistet hat, eine Baſsclarinette verfertigt, die den Contrabaſs des Streichorchesters vertritt, und als Baſs- und Soloinstrument trefflich wirkt. Sie geht vom Contra As bis zum F hat 19 Klappen und die Gröſse eines Fagots.

Auſser den bekannten Harmoniken, gibt es noch Physharmo, Didanaclasis, Pänorphica, Pammelodion, Terpandion, Däidica, Amphione, Panharmonicon, Accordion, deren Verfertiger und Erfinder Deutsche sind.

Die flamändische Schule hat seit dem sechzehnten Jahrhundert keine bedeutenden Musiker hervorgebracht; doch wird in den gröſsern Städten Musik mit gutem Erfolge getrieben. Amsterdam hat eine musikalische Liebhabergesellschaft, auch eine holländische und französische Oper. In Rotterdam ist die Musik der katholischen und der protestantischen Kirche ganz in Abnahme; nur ein guter Organist war seit mehrern Jahren dort erwähnungswerth. In der protestantischen Kirche wird *unisono* gesungen und die katholische Kirche, die der nöthigen Mittel entbehrt, kann die Kirchenmusik in keinem blühenden Zustand erhalten.

Es gibt in Flandern keine ausländische Oper und nur wenig lyrische Stücke werden auf dem holländischen Theater aufgeführt.

Unter den eigentlichen Musikern gibt es geschickte Instrumentisten, auch gute Sänger, ja man liebt und treibt die Musik in allen Städten Flanderns. Sonst hat dieses Land immer bedeutende Componisten und bemerkenswerthe Musiker hervorgebracht; es gibt aber seit zwei Jahrhunderten keine eigentliche Schule mehr. Künstler, die in Flandern sich ausgezeichnet haben, sind seitdem nur in Deutschland, Italien und Frankreich gebildet worden. Fetis ist jetzt Capellmeister in Brüssel. Er gibt sich viele Mühe, solche musikalische Vereine, wie Deutschland sich erfreut, zu Stande zu bringen. Seine Anstellung ist also für dieses Land ein wahrer Gewinn.

Nachtrag über die Seite 273 erwähnte Verbesserung der Orgeln.

Mattheson sagt im Göttingischen Ephoro, S. 51: Wir wissen aus bewährten Schriftstellern, daſs im siebenten Jahrhundert ein sehr ungeschicktes Instrument bei Jerusalem auf dem Oelberge gestanden, welches 15 Pfeifen gehabt und mittelst eines grausamen Windes von 12 Schmiedebälgen einen solchen ungeheuern Ton von sich gegeben, als wenn es donnerte. Wir wissen, daſs vor 700 Jahren (Mattheson schrieb dies im Jahr 1727) gar seltsame Orgelwerke in Deutschland, unter andern in Halberstadt und Erfurt, in den Paulinerkirchen gewesen; daſs sie wie Schwalbennester in die Höhe beim Chor, wie zu Magdeburg in der Jacobskirche, gesetzt worden; daſs sie nicht mehr als einen Laut oder ein Register, ohne die geringste Aenderung gehabt und behalten, welches nichts anders als eine Mixtur von 10 bis 20 Pfeifen auf jedem Clave ge-

wesen; diese haben sehr scharf geklungen oder geschrieen, auch nicht mehr als 11 bis 12 Töne von unten bis in die Höhe gehabt; daſs, wie etwa 150 Jahre hernach ein Paar Claves mehr in die Höhe gemacht und ein Pedal dabei angelegt worden, die Discantclaves so schwer zu behandeln gewesen, daſs man sie mit der vollen Faust hat niederdrücken müssen: welches denn aus Noth (als die Mutter der Erfindung), um das Dreschen zu vermeiden, zum Pedal Anlaſs gegeben hat, weil es die Füſse besser als die Hände aushalten konnten: daſs, beim Anwachs der Pfeifen, diese Werke ohne Veränderung eines noch gewaltiger als das andere zusammengeschrieen, ein tiefes, groſses Brausen, anch wegen Vielheit der Mixturpfeifen einen entsetzlichen Lärm erregt, dazu der gepreſste, unrichtige Wind mit seinem Geheule aus 20 bis 24 aus der Schmiede entlehnten Bälgen rechtschaffen stürmisch gekracht, geknarrt und nachgedrückt hat, weil sie von 10 bis 12 baumstarken Kerls haben müssen getreten werden. Wer diesen Jammer, dieses Gerassel, Sausen, Brausen, dieses Gerbertreten hat erleben müssen, den kann man es gar nicht verdenken, daſs er übel darauf zu sprechen ist.

Ealred, ein englischer Abt aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, spricht ebenfalls von einem solchen Gerassel: „*Ad quid, rogo, terribilis ille follium flatus tonitrui potius fragorem quam vocis exprimens charitatem.*“ *Specul. charit. l.* 2. *cap.* 23. Man denke nur an die 70 starken Männer, welche in der Kirche zu Winchester die Bälge mit Leibeskräften treten mnſsten; so wird man dem Ealred einen solchen Ausdruck nicht verdenken können.

Prätorius, ein Hauptautor in dieser Materie, sagt ausdrücklich, nachdem er von der schlechten Einrichtung solcher Werke geredet hat, man habe sich nach der damaligen Art der Musik allenfalls behelfen können, sintemal keine Composition mit vielen Stimmen, sondern nur der schlichte Choral einfältig darauf gemacht worden.

Bei dieser Einrichtung der alten Orgeln fand ihre Einführung in den Kirchen mitunter Widerspruch. Mabillon gibt in *Annal. T. V. p.* 503 Nachricht von einer Orgel in der Abtei Fecamp in Frankreich, daſs sie nur zu gewissen Zeiten (*certis temporibus*) gebraucht worden sey. Le Beuf erzählt in den *Etat des Sciences en France depuis le roi Robert p.* 112, daſs um jene Zeit die vornehmen Laien den Nonnenklöstern solche Orgeln zum Geschenk zu machen pflegten. Sie müssen daher nicht groſs gewesen seyn.

Der Seite 273 erwähnte Bernhard lebte als Capellmeister des Doge zu Venedig und machte 1470 (nach Andern 1440) daselbst seine Erfindung. Statt der jetzigen Abstracten gebrauchte Bernhard Stricke und hatte wahrscheinlich kein eignes Pedalregister, sondern koppelte sein Pedal mit dem Manual, wie es noch bei kleinen Orgeln geschieht.

Die Windwage oder Windprobe hat ebenfalls einen Deutschen zum Erfinder, den Orgelbauer Christian Förner aus Wettin an der Saale. Er schrieb darüber 1684 ein Werk, betitelt: Vollkommener Bericht, wie eine Orgel aus wahrem Grunde der Natur in allen ihren Stücken nach Anweisung der mathematischen Wissenschaften soll gemacht, probirt und gebraucht werden und wie man Glocken

Digitized by Google

nach dem Monochord mensuriren und gieſsen soll. Die Einweihungspredigt der von ihm 1667 in der Domkirche zu Halle erbauten Orgel führte den Titel: das fröhliche Halleluja.

Vor dem funfzehnten Jahrhundert waren alle Orgeln blos Mixturwerke. Doch gab es nach Beischlags Nördlinger Schulgeschichte schon im Jahr 1412 in dieser Stadt zwei besoldete Orgelmeister und Stephan Castendorfer erbaute 1466 daselbst eine dritte Orgel. Nürnberg bekam 1443 und Augsburg 1490 die erste Orgel. Obgleich alle diese Werke nur Manualwerke waren, so hatte man doch, namentlich in Salmansweiler in Schwaben, im Jahr 1441 schon eine Orgel, worin die gröſste Pfeife 28 Fuſs Länge und 4 Spannen Umfang hatte. Auf diesen Orgeln konnten nur langsame Choräle geschlagen werden, bis durch die Erfindung des Pedals und daraus entsprungener Verbesserungen sie für die neue Musikart brauchbar wurden. Wie bald die Bernhardsche Erfindung in Deutschland bekannt ward, sieht man daraus, daſs schon 1475 eine solche Manual- und Pedalorgel in die Barfüſserkirche zu Nürnberg kam, die eines dasigen Beckers Sohn, Conrad Rosenburger, erbaute. Dieser damals berühmte Künstler verfertigte auch in demselben Jahre die Bamberger Domorgel. Das Pedal hatte 13 Claves und ging von A — a mit Einschluſs aller chromatischen Töne. Bei deren Erweiterung im Jahr 1493 bekam sie im Manual den Umfang von F — a, und im Pedal von F — b. Zuvor hatte sie nur 8 Bälge, nun aber bekam sie 18, jeden 10 Spannen lang und 3 Spannen breit.

Da die Orgeln durch diese Verbesserungen sehr gewannen, so fing man nun im südlichen und nördli-

chen Deutschland fast allgemein an, den Kirchen einen solchen Schmuck zu verschaffen. Im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts wurden leider in einigen Gegenden die meisten solcher Werke durch den Bauernkrieg wieder zerstört. In den frühern Jahrhunderten sind mehre Orgelmacher berühmt gewesen, unter andern Erhard Schmid aus Peyssenberg in Baiern. Er wurde „umb seiner Klugheit, die er an ihm hat, mit Orgeln zu machen und andern klugen Dingen,“ wie der Freibrief Herzog Ernst's, d. d. München 1433 lautet, „aller Steuer frei gesprochen.“ Heinrich Traxdorf, der eine groſse Orgel in der St. Sebalduskirche zu Nürnberg ungefähr 1469 gebaut haben soll, hat auch in der l. Frauenkirche zu Nürnberg eine dergleichen ohne Pedal verfertigt. Ihren, einer Schalmey ähnlichen Klang hielt man damals für schön. Seine Vorderpfeifen oder Prästanten nannte er Flöten. Er hat auch einen Hintersatz (Untersatz) in dieser Orgel angebracht.

Prätorius erwähnt in seiner Organographie vom Jahr 1619 den Friedrich Krebs und Nicol Mülner aus Mildenberg, auch Stephan Castendorfer aus Breslau, der das zu Venedig erfundene Pedal zwar später als Rothenburger, aber doch immer früh genug, 1483 in der Domorgel zu Erfurt anbrachte, als vornehme Meister.

Heinrich Kranz hat die groſse Orgel in der Stiftskirche S. Blasii zu Braunschweig, mit Hilfe des Hessen Gudenberg verfertigt.

Rudolph Agricola, der Deutschland mit den alten Classikern bekannt machte, hat — nach Burney — zuerst Rohrstimmen verfertigt, unter welchen die *vox humana* sehr lieblich, aber einer Oboe

oder Clarinette ähnlicher gewesen seyn soll, als der Menschenstimme. Die Orgel in der Martinskirche zu Gröningen ist von ihm, und obgleich seit dem funfzehnten Jahrhundert manche Veränderungen damit vorgenommen worden sind, ist doch das, was von seiner Arbeit übrig ist, das Vorzüglichste daran [1]).

Vor der Verbesserung der Orgeln kann es wenig ausgezeichnete Organisten gegeben haben; nur Antonio Squarcialupo, der wohl schon figuraliter gespielt haben mag, lockte 1430 durch sein schönes Spiel viel Fremde nach Florenz.

Die Deutschen, die überhaupt für Erfinder der jetzt gebränchlichen Orgeln gelten, haben sich immer in deren Verfertigung ausgezeichnet und 1312 selbst in Venedig ist eine von einem Deutschen erbaut worden.

In der Peterskirche zu Rom ist die gröſste Orgel; sie hat 100 Stimmen. Die in der P. Paulikirche zn Görlitz, von Casparini 1703 erbaut, enthält 57 Stimmen und 3270 klingende Pfeifen. Die Orgel im Münster zu Straſsburg hat 2136 Pfeifen, deren gröſste vierzehn Eimer und etliche Maſs Wasser faſst. Die Orgel in Maria Magdal. zu Breslau hat 56 Stimmen und 3342 Pfeifen; die gröſste zinnerne Pfeife wiegt $3\frac{1}{2}$ Centner, ist $12\frac{1}{2}$ Elle lang, im Durchmesser 15 Zoll breit und faſst 8 Scheffel in sich. Der vielgereiste, verdienstvolle Organist Barthel in Altenburg hielt die in Stockholm von einem Deutschen erbaute Orgel für die beste, die er gesehen. In der Paulskirche zu Frank-

1) Siehe Burney's Tagebuch einer musikalischen Reise Bd. 3. S. 225.

furt a. M. ist neuerlich von Eberhard Friedrich Walker aus Ludwigsburg eine groſse Orgel aus 74 klingenden Stimmen erbaut worden. Die Register sind auf drei Manuale und zwei Pedalclaviere eingetheilt. Die Harlemer Hauptkirche besitzt eine Orgel, gegen die viele andere groſse Orgeln Pygmäen sind; diese Orgel ist 1738 von Christian Müller gebaut, hat 5000 Pfeifen, davon die gröſste 38 Fuſs hoch ist und 35 Zoll im Durchmesser hat. Die Kirche selbst ist gröſser, als die Westmünster-Abtei. Vom Boden bis Architraven erheben sich riesige polirte Röhren, die man für Säulen halten möchte und die den ganzen untern Flügel der Kirche ausfüllen. Es sind die Lungen des Riesen; sie strömen Donner aus, der die puritanische Psalmodie von 3000 Kehlen leitet.

Die Töne der Westmünsterorgel machte 1824 auf die Königin der Sandwichinseln einen ungemeinen Eindruck. Sie sprang bei ihrem Ertönen in die Höhe; man hatte alle Mühe, die Aufregung der armen Frau zu beschwichtigen und jedesmal, wenn die Pfeifen ihre Melodieen und Accorde aushauchten, fanden dieselben Exclamationen und Erschütterungen statt, so daſs man sie fortschaffen muſste, aus Furcht, sie von Krämpfen befallen zu sehen.

In der neuern Zeit haben die Orgelbauer Trost, Schröter, Hildebrand, Silbermann, die Gebrüder Trampeli und Schulz, Turley in Treuenbrizen, Erfinder oder Verbesserer der Labialpfeifen, sich berühmt gemacht; auch hat der als Componist und Schriftsteller bekannte Abt Vogler durch sein Simplificationssystem viel Aufsehen erregt. Nach demselben sollte durch eine natürlichere Pfeifenstellung, weniger getheilten Wind, ein bequemerer An-

schlag für die Spielenden bewirkt und den nach seiner Angabe verfertigten kleinern Orgeln die Kraft des Tons gröſser gegeben werden. Seiner Theorie wurde gleich anfangs von Praktikern widersprochen, es zeigte sich auch bei der Ausführung der von ihm erwartete Erfolg nicht. Von G. Töpfer, Professor der Musik und sehr geschickten Organisten in Weimar, ist ein Werk erschienen: „Die Orgelbaukunst nach neuerer Theorie, auf mathematische und physikalische Grundsätze gestützt, mit Tabellen über Mensur, Luftzufluſs, Mündung der Pfeifen, Windladen, nebst Anweisung Orgelwerke zu probiren“ das allgemein anerkannt wird. Nach seiner Theorie sind bereits von Schulze in Paulinzelle (jetzt in Mühlhausen), in Heiligenstadt u. s. w. Orgeln erbaut worden, wodurch Schulze zur Ehre Töpfer's auch seinen Ruf noch mehr verbreitet. In Halberstadt wird — wie jetzt in der Schweiz — ebenfalls nach Töpferschen Grundsätzen eine Orgel gebaut.

Als Schriftsteller über Orgelspiel sind Türk, Kittel, Knecht neuerlich ausgezeichnet; besonders ist des Letzten vollständige Orgelschule ein vortreffliches Werk. Kirnberger, Gerber, dem nebst Hiller das durch Müller fortgesetzte Lexicon über berühmte Tonkünstler zu verdanken ist, J. S. Bach, Wolf, Blau, Gebhard, Keller, Albrechtsberger, Krebs, F. Schneider, Stölzel, L. Hoffmann, G. Homilius, Marburg, Benda, Agricola, Fasch, Bertuch, Zesenka, S. Bach's Zeitgenosse, ein Böhme, Schüler von Fuchs in Wien, Vierling, Hesse in Breslau, Häſsler, A. F. Müller, Rembt, Rink, Umbreit, Stäps sind zum Theil in früherer Zeit oder

neuerlich ausgezeichnete Componisten von Orgelstücken, Choralvorspielen u. s. w. Auch Friedeman war ein unvergleichlicher Organist. Er spielte Alles, was ihm in die Gedanken kam, und je länger er spielte, je kräftiger, schwerer, ergreifender wirkte es auf die Zuhörer. Septimengänge nannte er Fugen aus Schusterflecken.

Melch. Vulpius, Singmeister in Weimar, Prätorius (1600), Capellmeister in Braunschweig, auch Vogler, Hoforganist in Weimar, haben vielstimmige Werke von groſser Wirkung hinterlassen. Vogler wurde, um ihn wegen seiner Geschicklichkeit in Weimar zu behalten, da er einen Ruf nach Hamburg hatte, bewogen, diesen abzulehnen, als man ihn durch Uebertragung der Bürgermeisterstelle entschädigte. Keiner der nachfolgenden Bürgermeister ist aber wieder Organist geworden.

Zelter führt als bedeutende Choralmänner, wie er sagt, folgende würdige Männer auf:

Conrad Rumpf	geb.	1530.		
Ludwig Senfel .	-	1530,	gest.	1555.
Walter	-	1538.		
Heinrich Schütz	-	1585,	-	1672.
Schein	-	1586.		
Scheidt	-	1587.		
Rosenmüller .	-		-	1686.
Caspar Kerl .	-	1625,	-	1690.
Frohberger . .	-	1635,	-	1700.
Caspar Prinz .	-	1641,	-	1717.
Theile	-	1646,	-	1724.
Dan. Vetter . .	-		-	1730.
Aless. Scarlatti	-	1650,	-	1730.
Pachelbel . . .	-	1653,	-	1706.

Teleman geb. 1681, gest. 1767.
Seb. Bach - 1685, - 1750.

Unter neuern Organisten, die als solche und als Componisten und Schriftsteller ehrenvolle Erwähnung verdienen, zeichnet sich auch Becker in Leipzig aus. Sein schönes Talent benutzt er oft zum Besten der Armen, für die er in Erfurt, Jena und Weimar Orgelconcerts gegeben hat. Bergl, Fiſcher, Geiſsler, Löwe, Schneider, Häser, Theophila, Weihling, Nau, Bernh. Klein, Musikdirector Polenz, Fink und Köhler in Breslau genieſsen als Künstler und musikalische Schriftsteller ebenfalls allgemeine Verehrung. Auch ein junger Organist und Tonsetzer, Namens Vogler fängt neuerlich an, sich durch sein schönes Spiel bemerkbar zu machen.

Deutschland hat sich überhaupt mancher trefflichen Organisten von jeher zu erfreuen gehabt und noch existiren viele; es ist aber hier nicht der Ort, sie Alle aufzuführen.

Nachtrag von den Minnesängern und solchen, die ein Gewerbe von der Musik machten.

In Deutschland gab es unter den Namen der Minnesänger, den Provençalen und Troubadours ähnliche Dichter, wie in Frankreich und andern Ländern. Die Provençalen u. s. w. waren an deutschen Höfen, wo, wie in Frankreich, derselbe religiös schwärmerische und ritterliche Sinn mit zarter Verehrung der Frauen herrschte, als feine gewandte Menschen freundlich aufgenommen worden. Nicht allein Minne oder Liebe war der Gegenstand ihrer

Lieder; auch Satyren (*Sirventes*), spitzfindige Fragen und Aufgaben (*Tenzos*), Balladen und Reihen, mitunter gar Spottlieder (*Cantica in Blasphemiam*) sind als Erzeugnisse der oft muthwilligen überlustigen Muse deutscher Minnesänger noch vorhanden. Eines dieser frühern Spottlieder soll auf den Grafen Isengrin, der sich wider den Kaiser Arnulph empört hatte, gemacht worden seyn. (In Fabeln und Wolfsliedern des Mittelalters hieſs der Wolf Isengrin.) Eckardt meint das Lied Reinecke Voſs sey auf den Herzog Reginarius oder Reinhardt von Lothringen, seiner Handlungen wegen der Fuchs genannt, gemacht worden. Auch *Carmina diabolica*, Teufelslieder sang man auf den Gräbern der Todten nicht allein um den Teufel zu verscheuchen, sondern wohl mehr um von ihm etwas zu bekommen. Die Deutschen liebten poetische Wettstreite, den Hochsinn ihrer Fürsten zu ehren. Auf der durch Luther noch mehr classisch gewordenen Wartburg, von welcher der Dichter sagt:

Und Deutschland nennet keinen groſsen Namen,
Den dieses Haus nicht seinen Gast genannt u. s. w.

war 1206 am Hofe des Landgrafen Horrmann von Thüringen der berühmte Sängerkrieg [1]), an welchem Heinrich Schreiber, Walther von der Vogelweide, Reinhard von Zwetzschin, Wolffram von Eschinbach — rittermessige und gestrenge wappener — Bitterwolf, von des Landgrafen Hofgesinde, Theilnahmen. Heinrich von

---

1) Bürk, Heinr. von Ofterdingen oder der Sängerkrieg auf Wartburg, Leipzig 1833.

Ofterdingen, ein Bürger von Eisenach [1]) dessir krieg alleine wider die andern alle, vnde lobete den Herzogin von Osterrich vor alle andir forstin mit syme Gesange und glühete an der Sunne u. s. w. Wer verlöre, sollte Stempheln d. i. dem Fener zu Theil werden u. s. w. Solche Wettstreite waren in den frühern Jahrhunderten das, was in unsern Zeiten Concerte, Redouten u. s. w. an den Höfen und in groſsen Städten sind.

Die adelichen Sänger, namentlich Walther von der Vogelweide, der überhaupt unter diesen den ersten Platz einnimmt, zogen zu Roſs mit der Geige und güldnen Sporen im Lande herum.

Eben so wie die Zahl der provençalischen Dichter sehr groſs war, so war es auch mit den deutschen Minnesängern. In einer schätzbaren Sammlung ihrer Gedichte, die Rüdiger Manesse hinterlassen hat, und welche hernach von Bodmer und Breitinger (Zürch 1785) herausgegeben worden sind, findet man allein 140 verschiedene Verfasser und unter ihnen Kaiser, Könige, Fürsten, Herzöge, Markgrafen, Grafen, Edle Ritter u. s. w. Sogar ein Schulmeister von Elingen kommt unter ihnen vor [2]).

1) Von Ludwig Ettmüller wird widerlegt, daſs Ofterdingen ein Eisenacher Bürger war und behauptet, er sey aus Schwaben oder Oestreich gewesen. Siehe Seite 179 seines schönen Werks: der Singerkriec uf Wartburc. Gedicht aus dem dreizehnten Jahrhundert nach der Jenaer Urkunde und den vorhandenen Sangweisen, mit sprachlichen und geschichtlichen Erläuteruugen. Ilmenau 1830. Druck, Verlag und Lithographie von B. F. Voigt.

2) In Oberthür's Werke von den fränkischen Minnesängern, Würzburg 1818, befindet sich auch viel Merkwürdiges. — Bragur lit. Magaz. deutsch-nordischer Vorzeit von Gräter

Die Minnesänger aus der Blüthe deutscher Dichtkunst wurden häufig schon Meistersänger oder Meister des Gesanges genannt. Nach **Grims** geistreichem Werke „über den altdeutschen Meistergesang“ Göttingen bei Dietrich 1811 bezieht sich der erste Name auf die Form der Lieder (Meisterton), der andere auf deren Inhalt. Sie nennen sich auch Hofesinger, hofische Singer, im Gegensatze zu den Dichtern der Volkslieder. Ferner scheiden sie sich auch, dem Namen nach, in Herren und Meister; erstere waren von Adel, die andern bürgerlichen Standes. Sie waren nicht allein Sänger der Liebe, sie waren auch Heldensinger, Vertheidiger des deutschen Königsstuhles, Bekämpfer des päbstlichen Unwesens, Vertreter des Volks gegen Pabst, Adel und Kaiser. Früher waren schon Meisterschulen da und unstreitig **Frauenlob** der ersten Schule Stifter; Mainz war ihre Hochschule, Nürnberg, Ulm und Straſsburg Hauptsitze. Die Vorschriften, nach welchen die Meistersänger dichteten, hieſsen sie Tabulatur [1]). Wer sich erlaubte, die Sangweise eines andern Meisters sich anzueignen und als die Seinige zu bezeichnen, den nannte man Tönedieb. Die Zahl der Meistertöne ist ungewiſs, aber sehr groſs. **Adam Puschmann** nennt deren über 400.

Im Wartburgskriege sind zwei Töne: der Thüringer Herren Ton und der schwarze Ton oder Weise, Hönweise, Blutweise, Weiberkratzenweise,

---

enthält schätzbare seltene Gedichte von Minnesängern und andern Dichtern. Unter den gröſsern Werken sind am bedeutendsten: das Niebelungen Lied, von einem Unbekannten, der Parcival von W. von **Eschenbach** und der Tristan von **Gottfried von Straſsbug**.

1) Auch ihre Notenschrift hieſs Tabulatur.

kurze Affenweise angegeben. Ein Gedicht hieſs ein Bar und bestand aus gewissen Gesätzen (oder Strophen), ein Gesätz bestand aus Stollen; ein Stoll aus etlichen Zeilen, dessen Ende sie mit einem Kreuz bezeichneten. Sie halten auch einen Abgesang und überhaupt das, was die Griechen Strophe, Antistrophe und Epodos nannten.

Glattsingen hieſs, ohne Fehler singen. Wer die Gesetze oder Tabulatur noch nicht völlig inne hatte, war ein Schüler; wer sie wuſste, ein Schulfreund; wer fünf bis sechs Töne singen konnte, ein Sänger, wer einen neuen Ton erfand, Lieder nach andern Melodieen machte, ein Dichter; wer einen neuen Ton erfand, ein Meister. Von den sogenannten gekrönten Tönen, welche in Wagenseil's Werke abgedruckt sind, war der erste im langen Tone Frauenlob's, der dritte im langen Tone Ludwig Marner's und der vierte Barthel Regenbogen's. Regenbogen war ein Schmidt seiner Profession nach. Mit diesen vier Tönen muſste ein neuer Meister seine Probe ablegen. Ihre Melodieen waren nichts anders als Chorgesang. Harsdörfer, welcher im 4. Theil seiner Gesprächspiele Nachricht von den Minnesängern gibt, sagt ausdrücklich: Obgleich ihre Gedichte schlecht sind und der Gesang dem Choral- oder der Ebräermusik nicht ungleich zu hören u. s. w.

Die Volkslieder enthielten gewöhnlich gedankenlose Reimereien und wurden auch in Deutschland oft für schandbar und unzüchtig erklärt [1]). Es wur-

---

1) Es ist hier nur von solchen Liedern, die unter dem Volke entstanden waren, die Rede: Lieder besserer Dichter wurden durch ganz Deutschland gesungen, wie unser „Bekränzt

den sogar geistliche Texte über die Melodieen solcher weltlichen Lieder gedichtet, blos, wie sich die Herausgeber derselben ausdrücken, damit das junge Volk von derselben schamparen und unzüchtigen Bulenliedern abgebracht werde und anstatt derselben bösen Text feine christliche und zur Besserung dienliche Lieder in derselben lieblichen Melodie singen mögen. Eben so sprach unser **Luther** von den päbstlichen Kirchengesängen, die zum Theil ebenfalls eine Art von Volkslieder waren. In der Vorrede zu einer seiner Liedersammlungen sagt er: er habe sich der päbstlichen Musik bedienen, sie aber von Miſsbrauch reinigen und bessern Text darunter setzen wollen. Ferner sagt er, die Papisten hätten viele und schöne Musik oder Gesänge, aber der Text enthalte viel Häſsliches und Abgöttisches; darum habe er dem todten Text die schöne Musik aus und dem göttlichen Wort angezogen, damit der schöne Schmuck der Musik in seinem rechten Gebrauch sey. Von diesen lieblichen Melodieen weiſs man jetzt nichts mehr; denn mit dem alten Text ist wohl auch der Rhythmus verloren gegangen.

---

mit Laub" oder das von **Göthe** „Mich ergreift ich weiſs nicht wie" (von Musikdirector M. **Eberwein** in Musik gesetzt) und so viele andere schöne Lieder jetzt gesungen werden und populär worden sind. Manche gute Alte haben sich erhalten und werden noch von Studenten gesungen, wie das von **Walther Mapes**: *mihi est propositum, in taverna mori* u. s. w. Ausser diesen ist es jetzt nicht viel besser mit den Volksliedern und man hört von den Handwerksburschen oft genug abgeschmacktes Zeug singen, namentlich plumpe Satyren auf ihre Genossen. Wie das in des „Knaben Wunderhorn."

Es sind emal drei Schneider gewesen
Die haben eine Schneck vor'n Bären angesehen u. s. w.

In der seltenen Limburger Chronik befinden sich manche Volkslieder, jedoch ohne Melodie, die durch ganz Deutschland gesungen worden sind, bis neue die alten Lieder verdrängten. Das erste Lied in dieser Chronik ist von einem Herrn von Westerburgk, einem edlen Ritter von Sinn, Leib und Gestalt, der aber den Frauen ungünstig gewesen seyn soll. Er machte es 1374, da er die Coblenzer geschlagen und dem Kaiser Ludwig nachritt:

Ich dorste den Hals zu brechen
Werr rechet mir den Schaden dann?
So hett ich niemand der mich reche,
Ich bin ein ungefreunder Mann.
Vff Ihr gnad acht ich kleine Sach,
Das lase Iich Sich verstahn u. s. w.

Da der Kaiser Ludwig das Lied hörte, strafte er den Herrn von Westerburgk und sagte: Er sollte es den Frauwen gebessert haben. Da nahm der von Westerburgk eine kurze Zeit, vnd sagte, Er wollte es den Frauwen bessern vnd sang das Lied:

In Jammer nöten Ich gar verbrinn
Duch ein Weib so wonniglichen u. s. w.

Da sprach Ludwig: Westerburgk hat es nun wohl gebessert.

Im Jahr 1347 war ein groſses Sterben im Lande, wodurch die sogenannten Geiſselbrüder entstanden. Sie zogen Hundertweis im Lande mit Kreuz und Fahnen herum und sangen Buslieder, welche sie Laisen nannten.

„Sie hatten ihre Vorsinger zween oder drei und „sungen sie ihnen nach. Vnd wann sie in die Kirche „kamen, thaten sie die Thüre zu und thaten all „ihre Kleider aus, bis auf ihre Niederkleider, und „hatten von ihren enkeln bis uff ihr Lenden Klei-

„der von leinentuch und gingen vmb den Kirch-„hof zwee und zween bey einander in einer Pro-„cession, als man pflegt vmb die Kirchen zu gehen „und zu singen. Vnd ihr jeglicher schlug sich sel-„ber mit seiner geisel zu beiden Seiten vber die „die achsel, daſs ihnen das Blut über die enkel floſs „vnd trugen Creuzkirzen vnd fahnen vor.“

Ihr gesang war alsso:

Treten herzu, wer busen will,
So fliehen wir die heisse Hell;
Lucifer ist ein böser Gesell.
Wen er hat
Mit Pech er ihn labt.

1351 sang man ein Lied in deutschen Landen, das war gemein zu pfeifen und trompeten und zu allen Freuden.

Wisset, wer den seinen je auserkieset
Vnd ohne alle Schuld sein treuen Freund verlleset,
Der wird viel gern singeloſs.
Getrewen Freund den soll niemand lassen
Wenn man das vergelten mit en kann.

Ferner von Frawenzuchten und sonderlich auf ein Weib von Straſsburg, die hieſs Agneſs und was aller Ehren werth und trifft auch alle gute Weiber an, wurde gesungen:

Eines reinen Weibes gut Angesicht
Und fröhlich Zucht dabey,
Die seynd wahrlich gut zu sehen
Zu guten Weibern hab ich pflicht,
Wann sie seynd alles Wandels frei.

In derselben Zeit 1351 sang und pfiff man das Lied:

Gott geb ihm ein verdorben Jahr,
Der mich macht zu einer Nonnen,
Und mir den schwarzen Mantel gab,
Den weiſsen Rock darunden.
Soll ich ein Nonna gewerden

Dann wider meinen Willen,
So will ich auch ein Knaben jung
Seinen Kummer stillen.
Vnd stillt er mir den meinen nit
Daran mag he verliesen [1]).

Aufser diesen in der Limburger Chronik gesammelten, befinden sich in der sächsischen Chronik von Spangenberg Lieder, die man sang, um die Obrigkeiten an ihre Pflichten zu erinnern, z. B.

Aber so wollen wir's heben an u. s. w.
Wo der Geier auf dem Gatter sitzt,
Da deihen die Küchlein selten;
Es dünkt mir ein seltsam Narrenspiel,
Welcher Herr seinen Räthen gehorcht so viel,
Mufs manch armer Mann eutgelten u. s. w. [2]).

Von Jacobus Gallus oder Hähnel, Capellmeister des Herzogs von Baiern, ist eine Sammlung selbst scherzhafter Volkslieder 1534 erschienen und von F. S. Rosthio, Capellmeister zu Altenburg 1593, ist eine musikalische Sammlung vorhanden, die den Titel führt: XXX Newer lieblicher Geillard's [3]) mit schönen lustigen Texten, so bei allerhand ehrlichen Gesellschaften, Gastereien und anderen Wohl-

1) In der Sammlung von Volksliedern „des Knaben Wunderhorn" befindet sich ein ähnliches Lied:

Andreas, lieber Schutzpatron
Schaff mir doch nur einen Mann.
Sieh mein liebes Alter an
Krieg ich einen oder keinen?
Einen (antwortet das Echo) u. s. w.

2) In den von Herder gesammelten Volksliedern Theil 2 S. 288 befindet sich dieses unter dem Titel Thüringer Lied; denselben Vers trifft man auch in dem Bergmannslied; der sächsische Prinzenraub S. 284 das. an.

3) Geillard's waren beliebte, durch die Menuetts verdrängte Tänze.

leben zur Frewde ganz bequem componirt u. s. w., worin daſs Lied vorkommt:

Fraw Nachtigall mach dich bereit,
Der Tag bricht an, es ist hoch Zeit,
Du sollst mein trewer Bote seyn,
Wohl zu der Allerliebsten mein u. s. w.

Ob man gleich nicht mit Gewiſsheit bestimmen kann, wie die Melodieen zu den Volksliedern der frühern Jahrhunderte waren, so kann man doch mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daſs sie theils den Choralgesängen, theils den noch unter dem Volke vorhandenen Melodieen ähnlich gewesen sind.

In dem siebzehnten Jahrhunderte sind viele schöne Volkslieder gesammelt worden, unter andern das, von Simon Dach in Albert's Arien, Königsberg 1648. „Aenchen von Darau u. s. w.“

„Der Wettstreit des Frühlings von Roberthin, einem Freunde Simon Dach's.“

„Lied der Freundschaft von Simon Dach.“

In der Herderschen Sammlung ist auch das älteste deutsche Lied „König Ludwig“ S. 227 befindlich, so wie das Lied Luther's „Vom Hofe“ S. 292.

Die Manesische Sammlung von Minneliedern enthält keine Noten; man hat jedoch in der Hofbibliothek zu Wien dergleichen von einem Minnesänger Volkensteiner mit Noten gefunden. Volkensteiner soll um das Jahr 1425 gelebt haben, wo die eigentliche Blüthe der Minnesänger, deren höchster Flor dem dreizehnten Jahrhundert angehörte, vorüber war. Hier eine Probe:

Dein Blick, dein Kuſs bringt Lust und Freud
Rosenblüthenzeit
Wonn und Seligkeit
Wohl ihm, der dein sich freut:

Mein Herz schlägt unruhvoll;
Sehnt sich zu genesen;
Nur du heilest mich
Darum bist du mir erwählt
Minnigliches Weib
So süſs so hold.
Mit Sehnsucht prüf ich oft und viel
Deiner Augen Spiel,
Meiner Wünsche Ziel!
Welch wonniglich Gefühl!
Ach! lieblich ist dein Netz?
Sieh ich bin gefangen;
Und schmachte nach Dir!
Du nur kanst mich ganz befreien
Minnigliches Weib!
Nimm hin mein Herz.

In dem Urtext heiſst es:

Dein poſschatz mündlin Freuden bringt
Dein zendlein zwingt, wem da gelingt u. s. w.

Die Melodie ist edel; die Abwechselung des Zeitmaſses gegen das Ende von vortrefflicher Wirkung.

Vor dieser Zeit, ehe die Ritter und Minnedichter, Meistersänger entstanden, trieben Spielleute, die sogenannten farende Lüte und farende Manne, ihr Wesen.

Scheid in einer *dissert. de jure in Music. singul.* spricht von ihnen:

„Vor dem Tische stand die hohen Fürsten zu dienende und farende Lüte und ist keiner, der ein einig Wort rede, es sey danne das der Can zu inne rede an die farende Lüte die gedichte machen oder nuwe mer bringend, oder nuwe mer erzogend oder spiel.“

Ihr herumstreifendes Leben, noch mehr ihre Vereinigung mit Gauklern aller Art machte sie verächtlich; die Kirche, ob sie gleich das Volk gerne sah,

belegte sie mit Bann und die Gesetze erklärten sie für ehr- und rechtlos.

(Sachsenspiegel 1. Buch Art. 37).

Da sie sich nun der bürgerlichen Ordnung unterwerfen muſsten, so entstanden aus den bisherigen Spielleuten Instrumentisten aller Art, die man zu Besetzung der Kirchenmusiken, bei Festen und Tänzen unter dem Namen der Musikanten gebrauchte.

Schon im vierzehnten Jahrhundert scheint in Wien das Oberspielgrafenamt, unter dessen Gerichtsbarkeit die Minnen, Histriones und Musici von ganz Oestreich standen, eingerichtet gewesen zu seyn, weil verschiedene Stände anderer Gegenden Deutschlands mit der nämlichen Gerichtsbarkeit von den Kaisern belehnt worden waren. Das Spielgrafenamt in Wien wurde erst 1782, weil man es der natürlichen Freiheit, durch Kunst sein Brod zu verdienen, unangemessen hielt, aufgehoben.

Das Protectorat über Trompeter und Pauker war dem Churhause Sachsen, wegen des sonst damit verknüpften Erbmarschallsamts verliehen [1]).

---

1) Nach der Reichspolizeiordnung vom Jahr 1548 und 1577 wurde den Kindern der Trompeter u. s. w. erlaubt, ein Handwerk zu erlernen und sie „von Zünften, Gaffeln, Amten und Gilden keineswegs ausgeschlossen.“ So zu sagen nun wieder ehrlich gemacht, erhielten die Trompeter unter Ferdinand II. und III. mit Reichstagsbeschluſs vom 14. Junius 1639 und im Jahr 1653 auch besondere Vorrechte. Spielleute durften die Trompete weder bei Hochzeiten und in Schenken, noch vor denselben, wo öfters anrüchige und henkermäſsige Personen zugegen, blasen oder den Gästen das Geleite geben. Bei Jahrmärkten und Conviviis durfte auch, besonders im Weimarischen nicht mit Trompeten oder Posaunen und Waldhörnern auf Trompeterart geblasen werden. Dieses Verbot ist vom Herzog Wilhelm Ernst von S. Weimar 20. Jul. 1699

Die mit der erwähnten Gerichtsbarkeit beliehenen Stände hielten einen *vicarium* oder Lieutenant, der den Titel eines Pfeifer Königs führte, wie dieses namentlich einer alten Urkunde nach in der Herrschaft Rappoltstein der Fall war.

Kein Trommelschläger, Zinkenbläser oder was der sonst für Kurzweil treiben könne, wurde bei

ergangen und wurde 1716 wiederholt; auch den Stadtpfeifern das Trompetenblasen oder das Blasen nach Trompeter Art, auf den Dörfern bei Jena, untersagt. Doctoren, hohe Militärpersonen und Honoratioren, die Buchdrucker bei ihrem Lossprechen, durften Trompeten und Pauken bei Festen gebrauchen. 1724 wurde das Waldhornblasen — nur nicht nach Trompeter Art — erlaubt. Es konnte in Dresden bei den Cavallerieregimentern kein Trompeter, der blos bei einem Stadtpfeifer die Trompete hatte blasen lernen, ankommen; die andern Trompeter duldeten ihn nicht; er muſste bei Hof- oder Feldtrompetern gelernt haben. Daher kam es, daſs ein sächsischer Herzog seinen Cavallerietrompetern, die wohl nicht immer zunftmäſsig gelernt haben mochten, selbst Lehrbriefe ausstellte. Die Berechtigung hierzu hatte er dadurch, daſs er als Trompeter förmlich aufgedungen und losgesprochen war. Sein Hoftrompeter Jeremias Schill verpflichtete sich den 24. April 1720 „gegen eine Verehrung von 100 Ducaten für seine Mühwaltung, Sr. Durchlaucht zwei Jahre lang in der edlen ritterlichen Hof- und Feldtrompeterkunst zu unterrichten." Zehn Jahre später, den 6. April 1730 stellte dieser Jeremias Schill einen von mehrern Trompetern und andern Zeugen unterschriebenen Lehrbrief aus, „daſs Se. Durchlaucht wegen der zwei Lehrjahre gänzlich absolviret; ja die kunstreichen Hof- und Feldtrompeter versichern, daſs es ihnen zur höchsten Gloire gereiche und sie Höchst Deroselben Aufnahme in die löbliche ritterliche Trompeterkunst mit unterthänigem Danke veneriren. Die beschenkten Trompeter gelangten zum Rockkuſs."

Wie groſs die Liebhaberei dieses Fürsten zur Musik gewesen seyn mag, kann man daraus ersehen, daſs er selbst auſser der Trompete sich fleiſsig auf andern Instrumenten übte; namentlich spielte er gern Geige und auf dem Dudelsack.

Tänzen zugelassen, wenn er sich nicht in die Brüderschaft hatte aufnehmen lassen. Die musikalische Brüderschaft dieses Königreichs bestand unter dem besondern Gericht eines Schultheiſsen, zwölf Beisitzern und einem Weybel (*Apparitor*). Von diesem Gericht konnte an den Schutzherrn appellirt werden. Die Brüderschaft theilte sich in die obere, mittlere und untere; jede derselben muſste sich jährlich an einem gewissen Tage, theils zu Alten-Than, zu Rappoltsweiler oder zu Bischweiler versammeln. Dieser Tag hieſs der Pfeifertag und ist noch im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts dort gehalten worden (*Matheson's Crit. Musica*, *Th.* 2 *S.* 343).

Die Instrumente bei Tänzen waren Trommeln, Pfeifen, Zinken, Posaunen, Leiern und einige Klingelinstrumente vorzüglich Cymbeln, auch Lauten. Nach von Stetten's Bericht, Kunst und Handwerksgeschichte S. 526, sind in dem Augsburger Bürgerbuch solche Instrumentisten aufgeführt, nämlich Conr. Cirator de Aichelech und Bernh. Tinnulator, auch ein Lautenist, Hans Weisinger, genannt der Ritter, 1447 noch am Leben. Die Tänze, welche die nun in den Städten zünftigen Musikanten spielten, waren: der fürstliche Hoftanz, Hupfauf, Bruder Conrad, Tanzmaſs, Proporz darauf, Nachtanz, Imperial, Hoppeltanz, Paduanen, Branles u. s. w.

Paul von Stetten ist in seinen Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen zur Geschichte Augsburgs (S. 86) der Meinung, die Art zu tanzen sey der Polnischen ähnlich gewesen, und man habe paarweise hinter einander getanzt. In dem sechzehnten Jahrhundert wurden sogar für die

21

Orgel Tänze eingerichtet. In Orgeltabulaturbüchern von dem Organist Bernh. Schmid zu Straſsburg von 1577 und Jacob Paix, Organist zu Lauingen 1577 kommen die unter den oben angegebenen Namen verzeichneten Tanzmelodieen vor. Sie haben wahrscheinlich Aehnlichkeit mit den früher üblich gewesenen Tänzen. Ein Hupfauf von Bernh. Schmid enthält so wenig zum Hüpfen lockendes, daſs ich eine Copie davon zu geben für überflüssig halte. Obgleich schon erwähnt worden ist, daſs die Melodieen der alten Volkslieder im Choralstyl waren, so ist es doch auffallend, daſs die Tänze nach dieser Probe so wenig munter gewesen sind, da man doch von jenen viel lebhaftere besaſs. In den Curiositäten von Vulpius ist ein Verzeichniſs verschiedener Musikstücke enthalten, die bei einer festlichen Gelegenheit 1650 in Nürnberg aufgeführt wurden, worunter das „*Ecce quam bonum*“ — bekanntlich eine lebhafte Melodie — mit genannt ist. Hat man es damals nach dieser gesungen, so muſs man sich wirklich noch mehr wundern, daſs die Tanzmusik so wenig Munteres hat. Die früher genannten Arten Tänze mögen sich in Deutschland bis zu Verbesserung der dramatischen Musik erhalten haben. Mit dem Entstehen der Theater holte man auch die Stadtmusiker von ihren Thürmen in die Orchester; die Tanzmusik wurde überhaupt besser; die alten Ländrer machten leichtern, lustigern Tänzen, Quadrillen u. s. w. Platz, nur der alte Kehraus (der Groſsvater), dessen Alter wohl auch nicht über die Menuets weit hinausgeht, erhielt sich noch lange. Jetzt gibt es in vielen Orten Deutschlands treffliche städtische Orchester; vor allen findet aber jetzt Strauſs in Wien, Director eines

solchen, durch seine überaus lustigen, anmuthigen Tanzcompositionen viel Beifall. Von ihm wird gesagt: er befiehlt zu walzen; Lanner aber animire dazu.

Noch ist nachträglich zu bemerken:

Die Instrumentalmusik der alten Deutschen hat in Klappern, Rasseln, Trommeln u. s. w. bestanden. Daſs sie die Isis nach ägyptischer Art verehrt haben, ist nicht zu bezweifeln, da man Geräthschaften des Isisdienstes in mehreren Gegenden Deutschlands gefunden hat. Dieses ist namentlich 1735 in Schlesien, zu Groſsendorf, Steinau an der Oder, wo man Urnen mit Opfergefäſsen, Schalen, Sistern und Klappern ausgrub, der Fall gewesen, auch fanden sich nach Beckmann's Beschreibung der Churmark auf einem Acker bei Stendal drei groſse messingene Ringe in einander, ohne Zweifel ein Sistrum. Durch das 1636 zu Tundern im Holzsteinischen gefundene güldene Horn bekommt man einen Begriff von ihren Blasinstrumenten. Es war unsern Zinken ähnlich, nur viel gröſser, und hatte nach Arnkiel's Beschreibung dieses Horns, der überhaupt von dem Gebrauch dieser Hörner redet, einen sehr starken Ton, der fähig war, statt der Glocken das Volk zum Opfer u. s. w. herbeizurufen. Auch Trompeten und Pauken, letztere in der scythischen Sprache Bik genannt, haben die Deutschen nach Plutarch und Dio Cassius ebenfalls gehabt; nur mögen diese mehr den Trommeln ähnlich gewesen seyn, da es ihnen immer auf einen starken Schall ankam.

XVII. Capitel.

Musik der Nationen in dem nördlichen Europa und der Nationalmusik der Schweizer.

Alle Nationen in dem nördlichen Europa liebten und begünstigten Barden und Minnesänger, deren Geschäft es war, die Thaten ihrer Helden und die Klagen Liebender zu besingen. Die Celten, Voreltern der Schotten, die alten Bretagner und Irländer, die Gothen oder Teutonen, von denen die Deutschen, Dänen, Schweden und Engländer abstammen, hatten ihre Sänger und Spielleute. Die Erstern leiteten ihren Ursprung aus Scythien. Odin [1]), einer ihrer ersten Könige, war sowohl Dichter als Musiker. Die Skalden oder irländischen Dichter, waren lange Zeit die einzigen Gelehrten unter den nordischen Völkern und brachten ihnen Geschmack an Musik und Dichtkunst bei. Sie verweilten gewöhnlich an den Hoflagern der Fürsten, begleiteten sie auf ihren Heerzügen und besangen ihre Groſsthaten bei Festen und religiösen Feierlichkeiten.

Von den preuſsischen Wenden führt Meletius [2]) einen Lobgesang an, den sie sangen, wenn sie ihrem Abgott Pergrub opferten:

Du vertreibest den Winter,
Du bringest den Lenz und Frühling wieder.
Durch dich grünen die Aecker und Gärten,
Durch dich blühen die Wälder u. s. w.

---

1) Odin lebte 70 Jahre vor Christus.

2) Meletius Brief steht in Neander's Geographie und beim *Pontanus in notis ad historiam Danicam.*

Die Slaven, Voreltern der heutigen Russen, liebten die Musik eben so leidenschaftlich; sie war ihre Lieblingsbeschäftigung und selbst auf ihren Reisen trugen sie, anstatt der Waffen, Harfen und Lauten, die sie selbst verfertigten, bei sich. Nicht blos in ihrem Lande, im friedlichen häuslichen Leben, gaben sie sich diesem Nationalgeschmacke hin, sondern auch auf ihren Kriegszügen, im Angesicht des Feindes erschallten ihre fröhlichen Lieder. Noch heute findet man viele russische Gesänge zu Ehren der alten Götter ihres Landes und in der Lausnitz in Dalmatien gibt es eine groſse Menge Volkslieder, die in die graueste Zeit zurückgehen [1]).

Die Musik der Russen ist mehr Gesang als Instrumentalmusik. Ihre Lieder bestehen aus nichts weiter als kurzen Phrasen, die sie in den weichen Tonarten singen und stets wiederholen [2]). Auf Volkssagen gegründete Liebesabentheuer sind gewöhnlich der Gegenstand ihrer Gesänge und oft sehr ausgelassen. Ihre Melodieen sind höchst eintönig, jedoch nicht ohne Anmuth. In den Städten hat man jetzt Sonn- und Festtags in den russischen Kirchen sehr gute Vokalmusik. Man läſst hierzu

---

1) Karamsin's Geschichte des russischen Reichs 1. Bd. Seite 84.

2) Ein besonderes Nationallied und Tanz ist der sogenannte Taubentanz. Er ist dasselbe bei den Russen, was der Fantango bei den Spaniern ist und ist bei den Hochzeitfesten üblig. In der Sammlung von Volksmelodieen „der kleine reisende Musiker," welche der Director der Militärmusik Th. Theuſs in Weimar, Verfasser der Musik zu dem Liederspiel „Poschasky," herausgegeben hat, ist dieses befindlich.

D. Uebers.

gewöhnlich die Sänger aus der Ukraine kommen, die mehr als andere russische Volksstämme hierzu geschickt sind. Die Kosacken haben von Natur ein feines Gehör und singen mit Leichtigkeit Harmoniestücke. Alle russischen Priester bedienen sich noch der Tonbezeichnung der griechischen Kirche.

Das Hauptinstrument der russischen Landleute ist eine Art Horn von verschiedener Länge von 1 — 4 Fuſs aus Holz oder Baumrinde gefertigt.

Die Balaleika ist ein Instrument, das, von jeher bei den Russen und Tataren in Gebrauch gewesen ist. Es hat elyptische Form und ist ungefähr drei Spannen lang, mit 2 Saiten, davon die stärkste zum Baſs die andere zur Melodie dient. Man spielt dieses Instrument wie die Guitarre. Die Russen haben auch eine schlechte Art Geige mit drei Saiten, Gudak genannt; den Dutka, aus zwei gleichen Schilfrohrstücken, jedes mit drei Löchern. Beide Röhre sind eine Octave aus einander, so daſs man zwei verschiedene Spieler zu hören glaubt, wenn einer bläst. Ein anderes russisches Instrument ist der Rielek, eine sehr plumpe Art von Lyra; der Gussi oder gerade liegende Harfe, mit Metallsaiten, die man mit den Fingern spielt, und dann Glocken oder Glöckchen, welche besonders bei den Matrosen üblich sind. Dies sind alle besonders in dem nördlichen Ruſsland gebräuchliche Instrumente.

Hier ist noch einer besondern Musik zu gedenken, welche in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Ruſsland eingeführt wurde. Diese Musik, die durch Hörner ausgeführt wird, ist eine Erfindung des Marschalls Kirilowitsch, von dem Director

der Hofmusik, Maresch, einem gebornen Böhmen, verbessert. Anfänglich bestand dieses Instrumentalsystem aus einer Reihe Jagdhörner verschiedener Gröſse, wovon jedes Horn nur einen Ton hatte; der Tonumfang sämmtlicher Hörner aber aus drei Octaven in ganzen und halben Tönen bestand. In der Folge erhöhte man die Zahl der Hörner bis auf 4 Octaven, dann fügte man noch eine fünfte hinzu und endlich wurden jene drei obern Octaven durch Hinzuthun von 37 andern Hörnern verdoppelt. Der Kaiser und die Kaiserin hörten diese Musik zum erstenmale im Jahr 1757 in der Nähe von Moskau in dem Schlosse Ismarilow bei Gelegenheit einer groſsen Jagd, die der Marschall veranstaltet hatte. Die Musiker waren späterhin durch Maresch so eingeübt, daſs sie ganze Opern aufzuführen im Stande waren.

In Weimar, wo man im Theater, Concert, auch im Freien Gelegenheit hatte, diese Musik zu hören, machte sie einen guten orgelmäſsigen Effect. (Noch herrlicher soll er seyn, wenn bei Lustfahrten auf der Newa diese Musik erschallt, indem dann die Töne wie verklärt wären.) Jeder einzelne Spieler ist gleichsam eine Taste; wie der Finger durch die Octaven läuft und die Tasten berührt, so läuft das Musikstück in seinen verschiedenen Gängen durch die Reihen der Musiker, von denen jeder so zu sagen ein Ton ist. Sie bliesen Ouverturen von Mehul und andern Componisten. Ihre Volkslieder, begleitet mit der Guitarre und der Dudoschka — Panflöte — machten einen angenehmen Eindruck. Diese Musiker hatten eine Reise nach England und Frankreich gemacht und waren Willens, sich auf

ihrem Heimzuge in andern Städten Deutschlands auch hören zu lassen. Beifall hatten sie zwar überall gefunden; aber mit ihrem erworbenen Geld war leider ihr Dolmetscher davon gegangen. Baillot hörte bei dem Fürsten Potemkin 300 solcher Hornisten eine Haydnsche Symphonie ganz richtig und tactmäſsig aufführen.

Im Jahr 1785 berief die Kaiserin Catharina Sarti nach Ruſsland und ernannte ihn zum Capellmeister. Folgende Anecdote mag von dem damaligen musikalischen Geschmack der Russen eine Idee geben. Sarti gab zuerst ein Concert solcher Musikstücke, die den Charfreitag gegeben werden sollten, und Psalter in russischer Sprache. Das Musikcorps war bis auf 66 Sänger und 100 russische Hörner vermehrt worden; es schien indeſs dies bedeutende Orchester den Zuhörern nicht lärmend genug. Als nun einige Zeit später wegen der Einnahme von Ockzakow ein *Te Deum* statt fand, hatte Sarti den Einfall, um dem Geschmack seiner russischen Zuhörer zu entsprechen, einige Kanonen von verschiedenem Caliber in dem Schloſshofe aufzupflanzen, die den Baſs bei einigen Stücken donnerten.

St. Petersburg hat jetzt seine regelmäſsigen Concerts, eine philharmonische Gesellschaft, ein stehendes russisches und deutsches Theater, von welchem letzten mit abwechselndem Glück immer auch eins in Moskau bestanden hat. Die italienische Oper, welche in Petersburg einige Zeit geschlossen war, wurde im Jahr 1828 wieder eröffnet. Man führt dort die Musiken mit Sorgfalt aus und die Kirchenchöre werden auch den feinsten Ohren gefallen. Die Russen haben für ihre Kirchenmusik einen Componi-

ſten, Namens Bortniansky, deſſen Verdienſte man ſehr rühmt.

Der volle Kirchengeſang wurde in Ruſsland durch ein kleines Chor von Sängern eingeführt, das der Patriarch in Conſtantinopel dem Groſsfürſten Wladomir ſchickte. Sie haben jetzt den complicirten Rhythmus der italieniſchen Muſik, der, wie man ſagt, durch obigen Componiſten und durch einen andern, Namens Berezoosky, verbeſſert worden iſt.

Bortniansky war einer der Hofſänger der Kaiſerin Catharina II. in dem Jahre 1768. Entzückt von ſeinen Talenten lieſs ſie ihn nach Italien reiſen, wo er bei Galuppi in Venedig Unterricht genoſs und groſse Fortſchritte machte.

Im aſiatiſchen Ruſsland, im Kreiſe Bereſoff, bei den Oſtjaken, ſind der Lobedj, oſtjakiſch Chotol, ein der Harfe ähnliches Inſtrument, mit drei kupfernen Saiten; die Domrat, welche dem Guſsli oder dem Clavier gleicht, nur daſs die Saiten wie die Harfe mit den Händen geriſſen werden, gebräuchlich. Der Bau ihrer Inſtrumente zeigt von Kenntniſs der Mechanik, obgleich ſie ziemlich grob gebaut ſind. Einſicht in die Verſchiedenheit der Töne und in die Harmonie fehlt ihnen auch nicht. Ihre Muſik iſt monoton und ihr Geſang gleicht dem der ruſſiſchen Klagweiber. Jeder dichtet nach Phantaſie und Gefühl, wie es ihm in den Sinn kommt. Wenn ſeine Einbildungskraft erhitzt iſt, beſingt der Oſtjake ſein behagliches Leben, Neigung und Leidenſchaften ſeiner Freunde, kurz alle angenehmen und unangenehmen Begebenheiten, Gegenſtände und Beſchäftigungen; dann gibt er ſich ſeiner Phantaſie ſo hin, daſs nichts ſeinen Geſang aufhalten kann, beſonders wenn Branntwein nachhilft. Ohne den

kann man ihn nur mit Mühe zum Singen bringen. Die Tänze der Ostjaken sind wie ihr Gesang.

Die polnische Musik, gleichen Ursprungs, wie die russische, da sie ebenfalls von den alten Slaven herstammt, hat einen besondern theils lustigen, theils melancholischen Character. Das älteste Denkmal dieser Musik und vielleicht das älteste Volkslied, was sich erhalten hat, ist die Hymne des St. Woyciek, Erzbischofs von Gnesne, aus dem zehnten Jahrhundert, welche unter dem Namen Boga Rodzika bekannt ist und sich bei den Bewohnern von Dombrowna an dem Ufer der Wartha erhalten hat. Man singt sie alle Jahre in der Kirche von Gnesne, an dem Jahrestag des heiligen Bischofs. Diese Hymne erschien in Polen gedruckt unter den historischen Liedern von Niemcewicz, in England in dem „Versuch über Polen von Bowring" und in Frankreich in der „*Revue musicale*" von Fetis.

Man unterscheidet mehre Hauptarten von Nationalliedern in der polnischen Musik. Die eigentliche Polonaise, von der die Componisten aller Nationen den Schnitt beibehalten und nur die Bewegung verändert haben, ist ein Lied in drei Theilen und der Lieblingsrhythmus der Polen. Dieses spielen sie langsam und melancholisch. In Groſspolen ist diese Musik ein besonderer Tanz, der in einem ernsthaften feierlichen Gange besteht.

Die Dunka ist eine characteristische Melodie, sehr beliebt bei den Polen und ist ukrainischen Ursprungs. Die Musik ist sanft und traurig; der Text besteht aus einem Gemisch von podolischer, ukrainscher und volhybinischer Sprache. Ehe Polen nach einem ehrenvollen Kampfe unterlag, hörte man die

jungen Polinnen vor ihren Strohhütten den **Dunka** singen. Die berühmtesten Melodieen waren „der Tod „des Gregoir, der Abschied des Kosaken, die Nachbarin und der Hollunder.“

Der **Mazurek**, dessen Name von Mazowien, einer der schönsten Provinzen Polens, herkommt, ist das jüngste polnische Lied, das Muster aller Tanzweisen. Es gibt zwei Arten von **Masurek**. Die erste ist eine Art Romanze, wovon der erste Theil in der harten, der zweite in der weichen Tonart gespielt wird; der andere ist ein Tanz, mit lebhafter Bewegung und schnellem Schritt. Dieser Tanz hat drei Tempos, aber nicht so schnell wie der Walzer. Das Thema besteht aus punctirten Noten von ungleichem Werthe und mufs scharf markirt werden.

Der **Krakowiak** oder der Krakauische Originaltanz, ist voller Leben und vorzugsweise in den vornehmern Gesellschaften einheimisch. Die Einwohner von Krakau tanzen ihn mit ausdrucksvoller Bewegung, während sie ein Gelegenheitsgedicht dazu singen und die Zahl der Verse durch Zusätze aus dem Stegreife vermehren. Diese vier Arten von Nationalmelodieen, die **Sielanka's** und einige Kosackentänze machen die polnische Volksmusik aus, von der man neuerlich einige Stücke gesammelt hat; das Andenken an diese Musik wird aber verloren gehen, jemehr Polens Eigenthümlichkeit unter einer fremden Herrschaft verlischt.

Die **Ungarn**, wie die Russen, Polen und Böhmen stammen von den Scythen her und haben sich erst um das Ende des neunten Jahrhunderts in Europa festgesetzt. Sie hatten die in ihrem Vaterlande üblichen Instrumente (Blasinstrumente) und lange

Zeit keine andern. Ob es gleich scheint, daſs die Ungarn schon 1192 einige der ihrigen nach Paris sendeten, um den französischen Gesang zu erlernen: so erhob sich doch erst unter der Regierung des Corvinus, der im Jahr 1458 in einem Alter von 15 Jahren zum König erwählt wurde und bis 1490 regierte, ihre Musik über das Mittelmäſsige. Damals trieben sie die Vocalmusik mit so gutem Erfolg, daſs der päbstliche Nuntius von Buda aus, wo er im Jahr 1483 zwischen dem Kaiser Friedrich und Corvinus einen Frieden ermitteln sollte, dem heiligen Vater schrieb: „*Die* Sänger dieses Fürsten „sind die besten, die ich je gehört habe.“ Corvinus unterhielt eine groſse Anzahl Musiker an seinem Hofe und so sehr auch Ladislaus VI. und Ludwig II. die Musik begünstigten, so glich doch nichts den glänzenden Anstalten des Königs von Ungarn für diese Kunst.

Wie alle halbgebildete Völker, sangen die Ungarn ihre Nationallieder *unisono*, ohne regelmäſsiges Zeitmaſs. Gleich allen Nordländern liebten sie den langsamen Gang und düstre Lieder, obgleich diese Musik ein wenig weichlich scheint, so machen doch ihre patriotischen Lieder einen schönen Effect. Man erzählt von einem Gastmale Attila's, daſs der Leukesias oder Musikdirector an der rechten Seite seines Thrones gesessen habe; zwei Männer hätten nach dem Feste zur Feier der Siege des Attila gesungen, so daſs bei diesem Gesang ein Theil der Anwesenden in Thränen geschmolzen wäre, während der andere Theil in Wuth gerathen sey und zur Schlacht geführt zu werden verlangt habe.

Bei den Schweden ist Musik als eine zur Erziehung nöthige Kunst angesehen, vorzüglich bei

den Frauen. Die Musiker genieſsen viele Achtung und sind in den vornehmsten Gesellschaften gut aufgenommen. In den Gebirgen bedienen sich die schwedischen Hirten einer Art aus Birkenrinde verfertigter Trompete, die sie Mir nennen. Dieses Instrument ist oft 4 Fuſs lang und kann bei stiller Witterung sehr weit gehört werden. Obgleich dessen Ton sehr stark und bestimmt ist, wilde Thiere zu verscheuchen, so ist er doch nicht unangenehm. Die Schweden haben zwar Geschmack an Musik, aber doch niemals besonderes Geschick hierzu gezeigt. Ihre Sprache ist sehr passend für Gesang; nach Versicherung eines gebornen Schweden soll sie aber an ihrem Wohllaut verlieren, seitdem man anfängt, die Endsylben der Worte wegzulassen, die doch gewöhnlich Vocale sind.

In dem Theater zu Stockholm werden französische und italienische Opern aufgeführt. Es besteht auch in dieser Hauptstadt eine Academie der Musik, die von Gustav III. 1772 gegründet wurde.

Die Nationallieder der Dänen gleichen sehr den altenglischen Balladen. Diese Aehnlichkeit wird aber niemanden auffallen, da diese Völker teutonischen Ursprungs sind. Kopenhagen hat eine italienische Opèr.

Die Musik ist in der Schweiz, wie in allen gebirgigen Ländern heimisch. Ihre Nationallieder wirken ungemein auf das Gemüth. Wer kennt nicht den Einfluſs des *Ranz des vaches* (Kuhreigen), der in Frankreich verboten wurde, weil die dort dienenden Schweizersoldaten das Heimweh bekamen und häufig wieder nach Hause liefen. Für ein gebildetes Gehör ist dieses Lied sehr unbedeutend, indessen muſs man zugeben, daſs es einen unbeschreiblichen Reiz gewährt, wenn man es auf den

Bergen von einem lustigen Schäfer mit dem ihm eignen Ausdruck blasen hört, wo es von Echo zu Echo fort tönt. Lange erhielten sich diese Melodieen nur durch Tradition bei den Hirten im Andenken; seit einigen Jahren haben aber unterrichtete Männer eine Sammlung davon veranstaltet und in Bern in mehrern Abtheilungen herausgegeben.

Das Alpenhorn ist das Nationalinstrument der Schweizer. Conr. Gessner erwähnt desselben zuerst in seiner Erzählung von dem Pilatusberg, die er 1555 herausgab. Auf den Schweizergebirgen dient es gewöhnlich, den Hirten zuzurufen und die Heerden zusammenzuziehen.

Dieses Instrument ist ein Rohr von Tannenholz 4 — 5 Fuſs lang, von mittler Stärke, ist etwas gebogen, wird immer weiter und endigt mit einer Stürze, wie die Trompete, der es auch in seinem Tonumfange gleichkommt.

XVIII. Capitel.

Musik in Spanien und Portugal.

In dem Capitel über Musik der Araber ist der Tänzer und Sänger Bagdads gedacht. Durch diese wurde in allen Gegenden, die mit Arabien in Berührung kamen, Kenntniſs der Musik verbreitet. Der Sage nach kann ein solcher Sänger, der seine musikalische Bildung in Mouhsoul erlangt hatte, unter der Regierung des Hokm-Ben-Hecham-Ben-Abdorahman nach Andalusien und wurde

mit Auszeichnung empfangen und reichlich beschenkt. Eine Menge durch ihn gebildete Sänger breiteten sich nnn in Andalusien ans, wo sie noch unter der Herrschaft der Ommiaden in Spanien fortlebten.

In einer spätern Zeit, als die, von der eben die Rede war, brachten die Gothen ihre Dichtkunst und Musik nach Spanien, und in den Provinzen, die sie unterjochten, vermischte sich ihre Musik mit der arabischen. Ihre Nationalmusik kam so auch mit in die christliche Kirche.

Unter Alexander II. im Jahre 1068 wurde der Gregorianische Kirchengesang in Arragonien und Catalonien eingeführt. Die Einwohner zeigten sich mehr für den Kirchendienst der Gothen geneigt; aber Gregor VII. gelang es, die Könige von Arragonien und Castilien zu überreden, diesen abzuschaffen und den römisch-katholischen einzuführen. Man erzählt, daſs zwei Kämpfer für beide Litburgieen gestritten und sich der Feuerprobe unterworfen hätten. Die römische Lithnrgie verbrannte und die gothische blieb unverletzt; indessen war doch das Ansehen des Pabstes so überwiegend, daſs der Gregorianische Kirchengesang mit der römisch-katholischen Religion triumphirte.

In der ganzen gebildeten Welt sind die spanischen Gesänge in Ansehen. Die Spanier nennen sie „Canciones, Romanzes und Coplas.“ Die ältesten sind „Las Coplas della Zarabanda.“ Der Gegenstand dieser fröhlichen Lieder ist gewöhnlich Liebe; die Musik davon ist leicht und lebhaft. Ihr Ursprnng soll bis in das zwölfte Jahrhundert zurückgehen. In Spanien wurde die Musik als Wissenschaft angesehen. Alphons, König von Kastilien errichtete in der Mitte des zwölften Jahrhun-

derts einen musikalischen Lehrstuhl in der Universität zu Salamanka. Er selbst trieb die Musik und Dichtkunst auf das Eifrigste. In der Bibliothek zu Toledo befindet sich noch ein Manuskript, das Gesänge und Noten von seiner Hand enthält und zwar mit den musikalischen Zeichen, die damals in den Schulen eingeführt waren.

In dem vierzehnten und funfzehnten Jahrhundert hatten die Spanier auch ihre Decidores oder Minnesänger. Bei der Krönung Johannes I., König von Arragonien, wurden zwei Troubadours aus dem Collegio von Toulouse nach Barzellona geschickt, wo sie eine Musikschule gründeten, die bis zum Tode Martin's, des Nachfolgers Johannes, bestand. Der Marquis von Saint Juliana (gemeiniglich Santillana genannt) spricht in seiner Abhandlung über castilianische Musik 1440 mit Lobeserhebungen von einem Componisten Namens Don Jorge Saint-Jorde de Valenze, der zu dieser Zeit lebte. Er führt noch mehr andere Musiker an, Einige blos namentlich, Anderer gedenkt er ihrer Werke oder sonstigen Lebensumstände halber. Obgleich von spanischer Musik vor dem sechzehnten Jahrhundert wenig angegeben werden kann; so scheint doch so viel gewiſs zu seyn, daſs sie in Spanien eifrig getrieben worden seyn mag, weil sich in der päbstlichen Capelle spanische Sänger und Componisten befunden haben. Unter diesen werden die päbstlichen Capellsänger Christoph Morales und Franz Salinas, unter Paul III. im Jahr 1544; auch Thomas Louis Vittorio als die berühmtesten dieser Zeit genannt. In alten Verzeichnissen und bibliographischen Sammlungen befinden sich Charles Patino, Juan Boldan, Vincente Garcia,

Guerrero von Sevilla, Flecha aus Catalonien, Ortez und Kabezon aus Madrit, Infantas von Cordua, Duron aus Estremadura und Azpilcueta von Navarra als Componisten aufgeführt, die sich im sechzehnten Jahrhundert berühmt machten.

Im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts wurde das Melodrama durch Lopez von Bueda in Spanien eingeführt. Damals sangen die Sänger hinter der Scene Romanzen, ohne musikalische Begleitung.

Erst unter Carl II. wurden musikalische Dramas aufgeführt und zwar zuerst bei der Vermählnng dieses Fürsten mit Maria Anna von Neuburg, wo man die Armida von Lulli gab. Einige Zeit darauf lud man italienische Sänger aus Mailand und Neapel ein, wodurch die italienische Musik in Spanien in Aufnahme kam und sich bis jetzt erhielt. Die besten italienischen Sänger werden jährlich für das Theater in Madrid gewonnen; Barcellona und Sevilla haben aber auch ihre italienische Oper.

In Spanien sind die Stücke, denen man Musik unterlegt, verschiedener Art. Es gibt daselbst die Saynette, eine Art Intermezzo, die durch Musik gehoben wird, und der Zarzuelas, welcher der französischen komischen Oper gleicht. Die Tonatilla war ursprünglich ein einfaches Volkslied, das man in der Saynette und in dem Zarzuelas sang; aber heut zu Tage erscheinen unter dieser Benennung kleine Stücke in einem Act, zuweilen gar auch nur in einer Scene.

Die Kirchenmusik ist in Spanien ganz vortrefflich, kostet aber auch bedeutende Summen. Man hat berechnet, daſs der Aufwand dafür bei den Haupt- und Collegienkirchen in Spanien vor der

Revolulion über 400,000 Ducaten betragen habe, ungerechnet, was den Professoren bei dem Fest als Geschenk bewilligt wurde, und in Madrid allein 20,000 Pesos betrug.

Unter den jetzt noch lebenden spanischen Componisten sind Duygue von Salamanka, Nielfa von Madrid, Sor, Aquado und Ochoa, Professor der Guitarre, ausgezeichnet. Carnicer ist der einzige spanische Componist, der sein Talent dramatischen Compositionen widmet.

Als Tanzmusik verdienen noch der Fantango und Bolero erwähnt zu werden. Der erste ist das Ergötzlichste der Spanier, er wird unter reizenden Geberden getanzt und ist überaus üppiger Natur.

Casanova erzählt, daſs einst die Inquisition ihn, als Aergerniſs gebend habe abschaffen wollen, man hätte aber, um in der Form zu handeln, diesem Tanz einen Vertheidiger zugelassen. Die Vertheidigung sey dadurch am besten bewirkt worden, daſs man ein Pärchen habe auftreten und diesen Tanz beginnen lassen. Mit Entzücken hätten die ernsten Richter dieses mit angesehen. Es mag ihnen gegangen seyn, als wenn Hyons Horn sie bezaubert hätte; sie mochten an sich gehalten haben, um nicht selbst ein Tänzchen zu versuchen; kurzum der Fantango wurde begnadigt.

Gesang ist von der Natur eines Spaniers unzertrennlich. Dieses Volk besitzt ein sehr feines Gehör und seine natürlich einfachen Lieder tragen den Stempel seines Characters und seiner Lebensverhältnisse.

Durch Gesang drückt der Spanier alle seine Empfindungen aus; was von Pelagos bis Mina, von der Eroberung Grenadas bis in der letzten Zeit seines

blutigen Kampfs gegen die französische Zwingherrschaft ihn bewegte. Der Bewohner Iberiens seufzt und singt Liebeslieder, aber wenn er in die Schlacht zieht, tönen seine kriegerischen Gesänge, den Feind herausfordernd, oder er besingt die erfochtenen Siege.

Es gibt wenig Spanier, die die Guitarre nicht spielen könnten. In Madrid und in den übrigen Städten Spaniens singen die jungen Leute Abends unter dem Fenster ihrer Schönen unter Begleitung dieses Instruments; ja sogar in den Provinzen nimmt der Handwerker, wenn er sein Tagewerk vollendet hat, seine Guitarre und spielt zur Erholung auf dem Marktplatz den Bolero und die Sequedillen. Die andalusischen Landleute vereinigen sich Abends nach ihren Feldarbeiten, ihr Orchester, d. h. ihr Nationalinstrument, an der Spitze und jeder aus der Gesellschaft singt einen Vers, immer nach derselben Weise. Zuweilen singen sie auch aus dem Stegreif; ist einer gar fähig, eine Romanze zu singen, so hört ihm alles höchst aufmerksam zu.

In dem *Montly Review* nach der Uebersetzung von Sachs heifst es: Harfe, Violine, Flöte, Guitarre entsprechen der Seele eines Spaniers und werden von ihm begeistert. Die Guitarre hat Klagen, Laute der Freude und des Triumphs, obgleich nur schwach, daher sie auch auf unsern tumultuarischen Bühnen nicht gewürdigt wird. Zu ihrem vollkommenen Effect gehört Oertlichkeit, dunkles Gebüsch oder Gemach, überhaupt tiefe Stille. Dann fühlt man sich von dem Tone der menschlichen Stimme, von dem zarten Tenor der Mittelsaiten und von dem tiefen Tenor der gröbern aufgeregt; dann finden sich in dieser schwachen Maschine nicht blos melo-

dische Töne, sondern heldenmüthige Laute und kriegerische Märsche, religiöse Gesänge und klagende Requiems, muntere Rondos, die gesammte Musik, die gesammte Harmonie im verkleinerten Maſsstabe.

In Portugal ist ebenfalls die Guitarre das Lieblingsinstrument. Der Geschichte nach soll man von einer geschlagenen portugiesischen Armee auf dem Schlachtfelde 11,000 Guitarren gefunden haben. In dem Erbfolgekriege überraschte ein auf Recognoscirung ausgeschickter Cavallerist die feindliche Vedette, die mit Stimmung einer Guitarre beschäftigt war. Der Cavallerist fand, daſs sein Feind sich dabei ungeschickt benahm, riſs sie ihm aus der Hand, brachte sie in Ordnung und gab sie ihm wieder: „*A hora es tembtata*" (nun ist sie gestimmt).

Die portugiesische Musik, gleichen Ursprungs wie die spanische, hat auch dieselben Annehmlichkeiten und Mängel. Die Portugiesen haben eine groſse Zahl ziemlich schöner Lieder aus hohem Alterthum. Diese Nationallieder heiſsen Ladunes und Modinhas. Die Melodieen haben gar keine Aehnlichkeit mit den Liedern anderer Nationen; die Modulation derselben ist durchaus originell. Sie sind einfach, edel und sehr ausdrucksvoll. Es ist Schade, daſs die portugiesischen Componisten von dem Styl ihrer Nationalmusik abgehen und in italienischer Manier schreiben, worin sie nicht viel Glück haben; Bontempo, der Pianist, Portogallo, sein Bruder Siamo, Jose Mauricio (ein brasilischer Mulatte) und andere in Lissabon beliebte Componisten, machen hiervon keine Ausnahme. Mehre unter diesen haben gewiſs Fähigkeit genug, um der portugiesischen Musik einen neuen Auf-

schwung zu geben, wenn sie nur wollten; aher leider ist der musikalische Unterricht blos Italieuern überlassen. Ohue Zweifel ist dles auch Ursache des Verfalls der Nationalmusik in einem Lande, dessen Bewohner musikalische Anlagen gewissermaſsen ererbt hahen.

Die Costa, Franchi und Schiopetta gelten für die besten portugiesischen Componisten jetziger Zeit. Der Letzte hat die meiste Fähigkeit Modinhas zu schreiben, indessen findet man darin immer gewisse italienische Weudungen, die von dem Character der portugiesischeu Natiouabmusik ahweichen.

In Lissabon ist eine italieuische Oper, ursprünglich von Jomelli gegründet. 1821 und 1822 gelang es Bontempo eine philharmouische Gesellschaft zu stiften; die steten Unruhen in Portugal sind jedoch den schönen Künsten nachtheilig. Vielleicht hebt sich die portugiesische Musik in bessern Zeiten wieder aus diesem Zustande der Erschlaffung.

In dem vom Prof. Dr. Wolf gesammelten schönen Volksmelodieen, die bei Simrock in Bonn herausgegeben worden, sind auch portugiesische befiudlich, die vortrefflich siud.

XIX. Capitel.

Geschichte der Musik in England, von ihrem Ursprunge an, bis zum Tode Purcell's [1]).

Staffort rühmt von seinen Landsleuten, daſs die Musik in England mehr, als in andern Ländern

1) Fetis gibt hier an, daſs Staffort eine groſse Vorliebe für sein Vaterland zeige, diese indeſs, rücksichtlich der

verbreitet und beliebt gewesen sey und diese schöne Neigung für musikalische Künste schon im grauen Alterthume dort vorgeherrscht habe. Die alten Bretons, sagt er, liebten Vocal- und Instrumentalmusik, und ihre Barden, — Musiker und Dichter zugleich — erfreuten sich hohen Ansehens.

Man erzählt, die Musik habe so mächtig auf das Gemüth dieses Volks gewirkt, daſs, wenn zwei Armeen sich gegenüber gestanden, hätten die Barden sich vor Anfang des wüthenden Kampfes zwischen beide Heere gestellt und durch ihre lieblichen Melodieen die Wuth der Krieger besänftigt und Blutvergieſsen zu verhindern vermocht. Die Barden hatten in der Umgebung ihrer Fürsten, die selbst zur Harfe zu singen verstanden haben sollen, einen hohen Rang. Die Harfe war das beliebteste Instrument jener Zeit [1].

Nach ihrer Bekehrung zum Christenthume nahmen die Engländer auch die feierlichen Kirchengebräuche an, folglich die bestehende Kirchenmusik vor Einführung des Gregorianischen Lobgesangs. Als sie bei dem Eindringen der Angelsachsen in die Gebirge zurück gedrängt wurden, führten sie ihre Instrumente und ihre alte celtische Musik mit sich. Die Barden waren in 4 Classen getheilt; unter andern gab es bei ihnen Dichter und wandernde Musiker, die eine Art Violine mit 3 Saiten spielten und Tambourinen hatten.

In der Mitte des siebenten Jahrhunderts wurde eine Eidelwood (celtisches Wort, das Musikfest

Musik übelbegründet sey; er habe jedoch ihm dieses wohlverzeihliche Vorurtheil zu Gute gehalten.

1) In dem Wappen Schottlands steht noch eine Harfe.

bedeutet) in dem Lande der Gälen gehalten, um Regeln der Dichtkunst und Musik festzustellen und den Geschicktesten würdig zu belohnen. Diese Anstalt erhielt sich wahrscheinlich bis zu Ermordung der Barden, die unter Eduard I. geschah [1]).

Unter Heinrich VII. fand dieses Musikfest abermals Statt; nach ihm unterstützten auch sein Sohn und Elisabeth diese Gesellschaft, die noch heute besteht.

In dem Gälischen oder Hochlande finden sich noch Spuren der Musik der alten Ministrels. Zuweilen versammeln sich Personen beiderlei Geschlechts, setzen sich rings um einen Harfenspieler und singen wechselnd Pennills oder alte und neue Stanzen. Oft singen sie, wie die Italiener Verse aus dem Stegreif. Diese Uebungen dauern oft lange, ohne daſs ein Vers wiederholt wird, was für den Sänger ein Schimpf seyn würde.

(*Voyage dans le pays de Galles t. II. p.* 243.)

Der Dr. Crotch nimmt an, die gälische Musik und die der Bretons sey einerlei, weil diese ihre Sitten und Künste in das gälische Land mit brachten. Man wird finden, daſs der Tact und die diatonische Tonleiter der gälischen Musik mehr dem allgemeinen System der Englischen ähnlich ist, als den irländischen und schottischen Melodieen. Die Sachsen brachten ihre Barden und Musik auch nach England mit. Der Character der ihrigen stach sehr von dem der Celtischen ab. Die Gesangsweise der Sachsen zeichnete sich durch Einfachheit und Kraft

---

1) Grausame, politische Maſsregel, weil er die Barden für Volksfreiheit gestimmt, und bei ihrem Einfluſs in allen Familien sich befeindet hielt.

aus, die zum Herzen sprach und angenehme Gefühle erregte; die celtische Musik dagegen, Ausdruck des Nationalcharacters, ist feurig, ungestüm und trägt den Stempel wilder Melancholie, die Traurigkeit einflöſst [1]).

Man glaubt, die schottische Musik sey ursprünglich celtisch. Da man annimmt, daſs die Celten orientalischen Ursprungs waren, so glaubt D. Macculloch, auch die Musik der Irländer und Schotten, deren Tonleiter der halbe Ton zwischen der dritten und vierten Tonstufe fehlt, rühre daher. Diese Musik ist sehr alt. D. Macculloch sagt, daſs sie vorzüglich für den Dudelsack componirt sey, dessen Bau für diese Tonleiter paſst.

Jacob I., der 1424 regierte, ist als Dichter und Musiker berühmt; er componirte mehrere Vorspiele, führte die Orgel in der Kirche ein und errichtete Singechöre für den Gottesdienst. Seit der Regierung dieses Fürsten bis zu Jacob IV. blühten Musik und Dichtkunst in Schottland; viele Kirchenlieder wurden geschrieben, wovon noch jetzt welche vorhanden sind.

Es findet sich viele Aehnlichkeit unter den irländischen und schottischen Arien, von welchen beide Völker sich die Erfindung zueignen. D. T. Campbell bestätigt, das schottische Musik eine Nachabmung der irländischen sey; D. Macculloch gibt auch zu, daſs die Irländer und die Bewohner des gälischen Landstrichs eine eigenthümliche Musik hätten und meint, kein gebildeter Schotte werde

---

1) Knechten war es nicht erlaubt, Harfe zu spielen, und die Harfe durfte bei Auspfändungen den Schuldnern nicht abgenommen werden.

ihnen die Melodieen streitig machen wollen, die für die Harfe besonders geeignet wären. Giraldus mit dem Beinamen Cambrensis sagt, indem er von der Mnsik der Irländer*in dem zwölften Jahrhnndert spricht, daſs sie sanft und rein, doch anf 4 höchstens 5 Noten beschränkt gewesen wäre und daſs sie immer mit einer gut in das Gehör fallenden Note angefangen und geendet hätten.

Damals hatten die Irländer nnr Trommel und Harfe; sie waren aber als Harfenisten sehr geschickt. Ihre Modulationen waren nicht so langsam und eintönig, wie die der übrigen Bewohner Groſsbritanniens; sie waren lebhaft, abwechselnd und machten einen angenehmen Effect.

Die Sachsen waren Heiden, als sie England eroberten; aber durch die Missionäre Gregor's wurden sie im Jahre 596 bekehrt. Diese Missionäre führten den Gregorianischen Kirchengesang ein und durch die allmählige Ankunft vieler Prälaten und Priester ans Rom, wurde er durchgängig angenommen. Später, als Klöster gestiftet wurden, errichtete man mit jenen im Verein Musikschnlen. Der ehrwürdige Bede war im achten Jahrhundert als Musiker berühmt, und er hat die Namen mehrerer Priester und Laien, die mit Erfolg Musik trieben, aufgezeichnet. Alfred der Groſse spielte die Harfe gnt [1]). Nach den Annalen von Winchester und nach mehrern Schriftstellern wurde von ihm ein musikalischer Lehrstuhl in Oxford gegründet. Mnsik machte zu dieser Zeit einen we-

1) Er zog als Harfner verkleidet in das Lager der Dänen, um zu kundschaften, und fand durch sein Harfenspiel gastliche Aufnahme.

sentlichen Theil der Erziehung aus; aber die Unvollkommenheit der Musikzeichen machte das Studium der Musik so schwer, daſs zehn Jahre zur Erlernung nöthig waren.

St. Dunstan, der 930 — 98 lebte, war ein geschickter Musikus. Er führte in mehreren Kirchen die Orgel ein, und in dem zehnten Jahrhundert wurde sie in England überall benutzt.

Die Mönche beförderten zwar das Studium und die Ausübung der Musik; man gibt ihnen jedoch auch Schuld, daſs sie die sächsischen Liebeslieder und Romanzen verdrängt hätten, von denen jetzt keine Spur mehr vorhanden ist.

Die musikalischen Kenntnisse erlitten durch den Einfall der Normänner keinen Nachtheil; denn dem Heere Wilhelm's folgten Ministrels, unter denen sich besonders Taillefer sowohl durch seinen Muth und seine Unerschrockenheit, als auch durch musikalische Fertigkeit auszeichnete. Er bat um Erlaubniſs und erhielt sie, die Schlacht bei Hastings anzufangen, ging an die Spitze des Heeres und, indem er das Lied von Roland sang, stürzte er sich in den dichtesten Haufen der Feinde und fand seinen Tod.

Nach der Eroberung Englands durch die Normänner bekamen die wandelnden Sänger den Namen Ministrels. Sie theilten sich in der Folge in Reimer, Sänger, Herumziehende, Gaukler, Narren und Dichter ab.

Der König hatte seinen Ministrel, der einen ausgezeichneten Rang am Hofe hatte, und zu dem Hause eines reichen Herrn gehörten immer mehrere Personen der Art, was den Geschmack damaliger Zeit characterisirt. Strutt erzählt in seiner

Geschichte von Altengland, die Ministrels wären oft so reichlich bezahlt worden, daſs der öffentliche Schatz darunter gelitten habe.

Der Name des ritterlichen Königs Richard I. darf bei Erwähnung der Ministrels nicht vergessen werden. Er war nicht allein Beschützer der Dichter und Musiker, sondern spielte auch selbst die Harfe recht gut. Einige Lieder von seiner Composition sind noch vorhanden. Seinem Beispiele folgten die Hofleute und der übrige Adel, so daſs bei allen öffentlichen Festen Musik und Dichtkunst vorherrschten.

Die Gefangennehmung Richard's I. auf seiner Rückkehr aus Palästina durch Leopold von Oestreich und seine Befreiung durch den treuen Sänger Blondel leben im Andenken des Volks. Das Schloſs Dürnstein in der Nähe von Emmersdorf, wo Richard gefangen gehalten wurde, ist auf einer fast senkrechten Felsspitze an der Donau von groſsen Granitblöcken erbaut. 1645 nahmen die Schweden diese Burg ein; seitdem liegt sie bis auf den Thurm, wo der Sage nach Richard saſs, in Trümmern.

Obgleich die Ministrels sehr begünstigt wurden, ersieht man doch auch aus einigen Schriften, daſs sie beschuldigt worden waren, das Volk aufzuwiegeln. Man belegte sie mit Schimpfnamen, unter andern nannte man sie Anhänger des Antichrist. Pierre Plougham, ein alter satyrischer Schriftsteller, wirft ihnen Trunkenheit und sittenloses Betragen vor. Indessen wurden sie noch eine lange Zeit von dem Adel, den Damen und der Regierung begünstigt.

Unter Heinrich III. zeichnete sich ein Franzose, Henri d'Avranches, unter dem Namen des Versemachers aus. Von 1240 ist ein Befehl an den Schatzmeister vorhanden, diesem Meister Henri hundert Schilling, wahrscheinlich seinen Jahrgehalt, und seiner Frau vierzig Schilling auszuzahlen, auch eine Pinte Wein an sie abzugeben. Um diese Zeit begann das Ansehen der Ministrels zu sinken.

Walther Oddington, ein schottischer Mönch, war unter Heinrich III. im dreizehnten Jahrhundert wegen seiner musikalischen Kenntnisse berühmt. In einer Abhandlung hat er den Zustand der Musik seines Zeitalters beschrieben. Die Noten sind darin durch die sieben ersten Buchstaben des Alphabets bezeichnet, durch gröſsere, kleinere und doppelte. Das Absingen der einzelnen Noten, die sogenannte *Solmisation*, geschah nach der Lehrart des Guido d'Arezzo. Man bediente sich auch der langen und kurzen Noten bei dem Kirchengesang und der fünf Linien. In dieser Abhandlung gibt W. Oddington auch eine Beschreibung verschiedener Kirchengesänge, mit Anweisung, dergleichen zu componiren. Er theilte die Moden in Ur- und Nebenmoden, und in seinem *Specimen* vom Kirchengesang finden sich schönere Gesänge, als in andern Büchern aus dieser Zeit, auch einige davon mit Appogiaturen. Ein Theil seines Werkes handelt vom musikalischen Rhythmus. Oddington ist der erste Schriftsteller, der darüber geschrieben hat, mit Ausnahme Franconius von Cölln.

Es ist durch Chaucer erwiesen, daſs zu seiner Zeit die Musik in England allgemein getrieben wurde. Die Instrumente, deren dieser Schriftsteller erwähnt, sind Gamben, Psalterien, die gewöhnlichen

Harfen, Lauten, Guitarren und Geigen. Von den vielen zu dieser Zeit in englischer Sprache geschriebenen Liedern ist nichts mehr vorhanden, und ob man gleich noch eine Menge Kirchenstücke aus älterer Zeit besitzt: so ist doch beinahe alle Volksmusik vor dem funfzehnten Jahrhundert her verloren gegangen. Das älteste Lied, was sich bis jetzt erhalten hat, ist ein Gesang, der bei Gelegenheit der Schlacht von Azincourt 1415 geschrieben worden ist.

Die Zeit, wenn die jetzt gebräuchlichen musikalischen Zeichen erfunden wurden, weiſs man eben so wenig genau anzugeben, als wo man sie in England einführte.

Thomas von Walsyngham, aus dem vierzehnten Jahrhundert, gibt 5 Zeichen an, die zu seiner Zeit in der Musik gebraucht wurden, nämlich, die gröſste Note, welche 4 Tacte gilt, die lange, die kurze, halbkurze und die kleinste. Nach dieser Eintheilung, fügt er hinzu, ist ein neues Zeichen, das man das Schwarze nennt, in die Notenschrift aufgenommen worden. Die Musiker würden es nicht anwenden, wenn sie daran denken wollten, daſs es über das *minimum* keine Unterabtheilung in dem musikalischen Zeitmaſs geben sollte. Was würde aber dieser Musiker jetzt sagen, wenn er unsere doppelten-, drei- und vierfachgestrichenen kennte.

Die Erfindung der Buchdruckerkunst brachte eine auffallende Verbesserung in der Notenschrift dadurch hervor, daſs diese nun bleibender wurde, früher aber stets wechselte. Die ersten Versuche gedruckter Musikstücke finden sich in dem Werke von Caffrio, die in Mailand in Holzschnitt erschienen. Staffort erwähnt hier, daſs man im

Jahre 1630 in Frankreich zuerst Noten gedruckt habe; Fetis bemerkt dagegen, daſs bei Attaignant schon 1529 eine Sammlung Musikstücke gedruckt worden, und daſs Adrien Leroy und Nic. Duchemin einige Jahre später ein gleiches gethan.

In England finden sich in dem *Polychronicon* von Ralph Higden, 1495 von Wynken de Worde in Westmünster folgende Noten, von denen M. Ames glaubt, sie wären zuerst dort im Gebrauch gewesen. S. Tafel 8.

Grafton verbesserte diese Noten in dem Gebetbuch von Marbeck, das 1550 erschien. Er gibt über die in diesem Werk gebrauchten Charactere folgende Erläuterung: „Dieses Buch enthält so viel Lieder, als in den Kirchen gewöhnlich gesungen werden; man bedient sich folgender Noten, um sie zu schreiben; die erste Note ist eine kurze, $\frac{8}{4}$, die zweite halbkurze, $\frac{4}{8}$, die dritte die kleinste und die vierte lang und am Schluſs gebräuchlich.“ S. Tafel 9.

Wie schon oben erwähnt, ist von aller Volksmusik, obgleich vor der Reformation Fürsten und Groſse Ministrels hielten, doch wenig auf uns gekommen. Es ist indessen noch ein sehr altes Liederbuch mit Musik von Will. de Pewark, Sheringham und Andern vorhanden. Man weiſs aber nichts von diesen verschiedenen Componisten, als daſs Turges sich unter den Musikern Heinrich's VI. befand, Cornysche in der Capelle Heinrich's VII. war und Fayrfax den Doctorhut 1511 in Cambridge empfing. Jene mögen blos weltliche Musikstücke geschrieben haben; denn Fayrfax ist der Einzige, von dem Kirchenstücke vorhanden sind. Der Dr. Burney berichtet, daſs Cornyshe zuerst den groſsen Septimenaccord und die falsche

Quinte benutzt habe; aber Fetis behauptet, es sey nichts davon in den Werken des Cornyshe enthalten, man habe viel später erst hiervon Gebrauch gemacht.

In der Musikschule zu Oxford ist eine Sammlung von Meſsbüchern und *Servicen* mit lateinischem Text aufbewahrt, die vor der Reformation und gröſstentheils unter der Regierung Heinrich's VII. componirt sind. Die Namen der Componisten dieser verschiedenen Musikstücke sind: J. Taverner, Fayrfax, Avery Burton, J. Marbeck, W. Kafar, Hugh, Ashton u. A. m. Die Compositionen dieser ersten englischen Musiker haben etwas Eigenthümliches, fern von aller Nachahmung der erschienenen Choräle des Continents. Die Canons, Umkehrungen, Vergröſserungen und Verkleinerungen waren wenig im Gebrauch. Trifft man auch hie und da einige Spur hiervon, so ist es wohl mehr Zufall als Absicht.

Heinrich VII. und Heinrich VIII. begünstigten die Musik. Letzter hat einige Cammer- und Kirchenmusikstücke componirt, und legte eben so viel Werth darauf, Contrapunctist, als König von England zu seyn [1]).

Die Reformation brachte in England eine groſse Veränderung in der Kirchenmusik hervor. Vor dieser hatte sich die Geistlichkeit höchlich über die auſserordentliche Schwierigkeit des Kirchengesanges zu beklagen; es ging so weit, daſs man auf eine Abänderung antrug; doch Latimer vertheidigte jede in den Kirchen der Dіöces Worcester übliche Art Gesänge. Die Musik muſs ohne Zwei-

1) Das Ausland v. J. 1834. S. 20.

fel sehr schwierig und verwickelt gewesen seyn, weil W. Mason in seinem „Versuch über Kirchenmusik“ sagt, auch Erasmus erwähnt, daſs in den Kirchen die Musik schwerfällig und lärmend gewesen sey. Die von Eduard VI. zur Reformation des Kirchendienstes Beauftragten sprechen von Musik, die aus Rouladen, Figuralmusik genannt, bestanden habe und ermahnen zu deren Abschaffung.

Der Zweck dieser Reformation Eduard's VI. und seines Vaters war, in der Lithurgie die edle Einfachheit wieder herzustellen, die sie anfänglich hatte; die Lobgesänge auf die heilige Marie und auf die Heiligen wurden daher aus dem Chorgesang entfernt und nur das *Te Deum*, das *Sanctus*, *Gloria in excelsis*, *Gloria patri*, das *Magnificat* und das *Nunc dimittis* beibehalten. Die Psalter David's, in die englische Sprache übersetzt, legte man dem alten Gregorianischen Kirchengesang unter. Der Gebrauch der *Antiphonieen* (Wechselgesänge in Chören) und das sogenannte wechselnde Psalmodiren (wo die Psalmen in einem Tone abgesungen wurden) blieb auch.

Marbeck war der Erste, der für die englischreformirte Kirche den Gottesdienst einrichtete. Seine Composition für eine Stimme wurde 1550 gedruckt. Einige Jahre später erschienen auch von andern Componisten vierstimmige Kirchenmusiken. Dieser Kirchendienst, auf die Anordnungen Marbeck's gegründet, erschien 1560 und 1565 im Druck. Sternhold der 50 ersten Psalmen, für Tenor gesetzt hatte und Hopkin's gaben eine Uebersetzung heraus [1]).

1) Die vollständige Ausgabe der Psalter geschah erst 1594.

Es gab mehrere Reformatoren, die die Instrumentalmusik in den Kirchen nicht liebten; man schlug daher 1550 in einer Versammlung vor, die Orgel, das Psalmodiren und die *Antiphonieen* ganz abzuschaffen. Es wurde darüber votirt, die Orgel aber beibehalten; über den Chorgesang wurde nichts entschieden. Seit dieser Zeit verschwand er jedoch nach und nach aus den Pfarrkirchen und blieb nur in den Hauptkirchen üblich.

D. Tye, Marbeck, Tallis, Bird, Shepard, Porson und Will. Mundy sind als Stifter der heutigen Kirchenmusik anzusehen. Tallis war sonder Zweifel der geschickteste unter diesen Componisten. Er gründete eine Schule für Kirchenmusik, ehe Palestrina's Ruf sich über Italiens Grenze verbreitete. Seine Compositionen beweisen, daſs die Engländer einen eigenthümlichen Chorgesang hatten, der durch seinen erhabenen Styl, Reinheit der Harmonie und kluge Wahl des Thema's den besten Werken dieses gelehrten Italieners gleichsteht.

Es wird erzählt, daſs Geminiani, als er in der Kirche den Vorgesang von Tallis hörte, der mit den Worten beginnt: „*I call and cry*“ (ich rufe und schreie), in die Worte ausbrach: „der Gesang dieses Mannes ist göttliche Eingebung.“

In den ersten Jahren der Regierung der Königin Elisabeth war die weltliche Vokalmusik sehr unbedeutend; Bird componirte indessen einige Lieder, woraus man noch jetzt sein natürliches Talent und seine Kenntnisse wahrnimmt. Durch Herausgabe einer Sammlung Madrigals (Gedichte von 12 Stanzen, die aus dem Italienischen übersetzt worden waren) mit Begleitung des Spinets von Bird bekam der Geschmack des Publicums einen neuen Schwung.

Mehrere Sammlungen dieser Art folgten jener, und Bird, Kirbye, Morley und Bennet hatten in dieser Art Musikstücken viel Glück [1]).

Die musikalischen Werke für Gesang bestanden damals aus Canons, den *catch* oder Rondo zu mehrern Stimmen, einer volksthümlichen Musik in England; die Canzone, die den oben gedachten Madrigals gleicht, nur einfacher gearbeitet; der Villanella, der einfachste unter allen, und dem Ballet, das eine Tanzmusik war. Die Instrumentalmusik dieser Zeit bestand aus Tonstücken für Geige und mehrere Instrumente zusammen; der Pavane, einem ernsten majestätischen Tanz; der Passamezze, wovon man nur weiſs, daſs er der Lieblingstanz der Elisabeth war; die Gaillarde, der Courante, einen englischen Tanz; Hornpipe, dem schottischen Tanz u. s. w. Noch eine Art Composition für Gesang ist anzuführen vergessen worden, *the Freemen's Song* (Lied freier Männer). Dieser war für drei oder vier Stimmen gesetzt; oft war der Text hiervon satyrisch; ein anderes Mal wurde darin Spiel und Tanz besungen; gewöhnlich aber enthielt der Text ausgelassene, unanständige Stellen, ein Makel, der zu dieser Zeit sich immer bei dergleichen Compositionen fand.

Das unter dem Namen: *Queen Elisabeth virginal Boek*, oder Spinetbuch der Königin Elisabeth, bekannte Werk zeigt den Styl der Instrumentalmusik jener Zeit.

Die damalige Pedanterie zeigt sich auch hier; der Styl bestand darin, daſs man ein trocknes, steifes Thema fugenartig bearbeitete, mit breiten Va-

1) Bis unter Jacob I. blieben die Madrigals Mode; nachher verlor sich der Geschmack daran ganz, so daſs man vergeblich eine spätere Sammlung solcher Stücke 1620 ausbot.

riationen ausstaffirte und die höchste Kunst darin zu entwickeln strebte. Die vorzüglichsten Componisten, die in dem gedachten Buch sich vereint finden, sind: D. Bull, W. Bird und Gilles Farnaby, die zu dieser Zeit, besonders der erste, die besten ausübenden Musiker in England und vielleicht in ganz Europa waren.

Die Laute und das Spinet waren damals die Hauptinstrumente der Cammermusik, für welche die besten Stücke componirt worden waren. Die Geige fing zu dieser Zeit erst an, in England bekannt zu werden; die Gampe mit 6 Saiten, wie die Guitarre bezogen, wurde nun aber blos in Privatconcerten gebraucht.

Nach dem, was Heuxner erzählt, kann man sich eine Vorstellung von den Instrumenten machen, die bei öffentlichen Festen und feierlichen Gelegenheiten im Gebrauch waren, wenn man vernimmt, wie die Königin Elisabeth bei einem Gastmahl damit ergötzt wurde. Die Musik ward durch zwölf Trompeter, zwei Pauker, Pfeifer, Hornisten und Tambours aufgeführt, die alle zusammen eine halbe Stunde lang den Saal erdröhnen lieſsen.

England beſaſs zu dieser Zeit gute Sänger und gute Instrumentisten. Die Kirchenmusik ward immer so aufgeführt, daſs man zufrieden seyn konnte. Es wird erzählt, daſs, als der französische Gesandte die Königin auf einer ihrer kleinen Reisen begleitete und in Canterbury die Kirchenmusik hörte, ausrief:

„ich glaube, daſs kein europäischer Fürst, den „heiligen Vater selbst nicht ausgenommen, et„was Vollkommneres gehört hat [1].“

1) Strype.

Es gab, für die königlichen Anstalten wenigstens, einen besondern Gebrauch, die abgegangenen Sänger zu ersetzen, der einzig war, nämlich: Ministrels und junge Leute, die gute Stimmen hatten, konnten für den Hofdienst (wie Matrosen) gepreſst werden und die Eltern waren der Gefahr ausgesetzt, sich ihre Kinder aus ihren Armen reiſsen lassen zu müssen, um das Singechor in der königlichen Capelle zu vervollständigen.

Warton weist eine Ordonanz aus der Zeit Heinrich's VI. nach, Ministrels zum Dienst zu zwingen, und Stry erzählt, von Wilder, ein königlicher Cavalier habe Befehl erhalten, wodurch er berechtigt wurde, zum Dienst seines Monarchen in allen Kirchen und Capellen Englands, Kinder und Choristen, die ihm passend schienen, auszuheben. In dem folgenden Jahre erhielt auch der königliche Capellmeister die Erlaubniſs, so viel Kinder und Choristen, als für die königliche Capelle nöthig wären, wegzunehmen. In diesem Jahrhundert gehörte Musik mit zu einer sorgfältigen Erziehung.

Peacham sagt in seiner Beschreibung eines vollkommenen Edelmannes: das erste Erforderniſs ist, er muſs seine Stimme vom Blatt singen können, dann muſs er Viole oder Laute zu spielen verstehen.

Philomates berichtet in der Einleitung zur Musik von Morley, die 1597 in Druck erschien, was ihm bei einer Einladung zu einem Mahl begegnete, in Folgendem: „das Abendessen war zu Ende und die Notenbücher wurden, dem Gebrauch gemäſs, herbeigebracht. Die Herrin des Hauses überreichte auch mir eine Stimme und bat mich, zu sin-

gen; als ich aber, nach vielen Entschuldigungen, ernstlich versicherte, daſs es mir unmöglich sey, fing alles an, sich zu verwundern, zu lachen und sich unter einander zu fragen, wer mich eingeführt habe?"

Die Musik scheint in sehr früher Zeit schon bei dramatischen Vorstellungen angewendet worden zu seyn. Sie wurde auch bei den Mysterien, Maskeraden und öffentlichen Festen benutzt; selbst in Gorboduk, dem ersten regelmäſsigen Trauerspiel, das Lord Buckhurst 1561 schrieb, kam Musik vor. Man sieht aus der Scenerie, daſs vor dem ersten Act die Geigen spielen sollten, vor dem zweiten die Hörnchen, vor dem dritten Flöten, vor dem vierten Oboen und vor dem fünften Flöten und Trommeln zugleich. In den meisten altenglischen Stücken kommen Arien vor, und es gibt wenig Stücke von Shakespeare, in welchen sich nicht eine Hindeutung auf Musik oder ein Singstück befindet.

Maskeraden, die unter der Regierung der Elisabeth und Jacob I. einen wesentlichen Theil der Lustbarkeiten ihres Hofes ausmachten, kamen vor dem musikalischen Drama; sie waren durch prächtige Decorationen verschönt und Ben Johnson, Beaumont und Flescher, William Davenant und Milton widmeten ihr schönes Talent Werken dieser Art. Die einleitenden Gesänge, die Ouvertüren und Zwischenacte machten das Ganze dieser musikalischen englischen Drama's unter Jacob II. und seinem unglücklichen Sohne aus [1]).

1) Nicholl hat in seinen Reiseberichten der Elisabeth und Jacob's I. verschiedene solche Maskeraden beschrieben.

Das Glück der Rebellen unter Carl I. war das allgemeine Signal eines neuen Kreuzzuges wider die schönen Künste und ihnen eben so nachtheilig, wie der Zug der Gothen, die das römische Reich überfielen. Haupt- und Pfarrkirchen wurden beraubt. 1643 verbot man die Aufführung von Kirchenmusik und nach und nach wurden die Theater geschlossen. Man erlaubte nur, wie ein alter Schriftsteller anführt, in den Kirchen das einfache sylbenmäſsige Absingen der Psalter, das sogenannte Psalmodiren; die Orgeln wurden zerstört, Organisten und Choristen kamen an den Bettelstab und die musikalischen Künste wurden mit den übrigen Künsten vernichtet [1]. Während des Protectorats flüchteten die Musiker nach Oxford, wo die unglücklichen Ritter einen Schutzort gefunden hatten.

Der Wiederherstellung der Monarchie folgte auch die der Musik. Organisten und Sänger, die in Zurückgezogenheit während der Usurpation Cromwell's gelebt hatten, vereinten sich, als Carl II. den Thron seiner Vorfahren wieder bestieg und führten die Kirchenmusik in seiner Capelle von Neuem ein. Der Dr. Child, C. Gibbon's und sein Sohn wurden als Organisten angestellt [2]) und Aumer, Tucker, Henry Lawes, Henry und Thomas Purcell, Humphrey, Blow und Wise reiheten sich mit an die Edelleute in der Capelle an.

---

1) Burg's Anecdoten, Th. 2, S. 155.

2) Man war genöthigt, fremde Orgelbauer aus Mangel inländischer kommen zu lassen. Zuerst wurde ein Deutscher, Bernhard Schmith (der Vater genannt, um ihn von seinen zwei Neffen zu unterscheiden) und ein Franzose Namens Harris angenommen.

Carl II., dessen musikalischer Sinn in Frankreich gebildet war, zog den Musikstyl der französischen Kirche dem vor, der in der Englischen herrschte. Die alten Vorspiele in der Bernhardschen Liedersammlung, die aus Compositionen der frühesten Werke von Kirchenmusik bestanden, genügten diesem Fürsten nicht, er ermunterte neuere Componisten, in leichterer und zierlicherer Manier als ihre Vorfahren zu schreiben.

Zu dieser Zeit wurde die Violine allgemeiner in England. Zwei Jahre vor der Restauration unterwieſs Thomas Baltzar, ein geborner Lübecker, in den Doppelgriffen und andern Applicaturen. Er wurde Director der 24 Geiger, die Jacob II. nach dem Beispiele des Königs von Frankreich angenommen hatte. Dem Baltzar folgte Jean Banister, der erste merkwürdige Geiger, dessen sich England rühmen kann. 1680 kam ein Italiener, Nicolo Matteis, nach London. Sein vor allem ausgezeichnetes Spiel, was man bis jetzt gehört hatte, erregte allgemeine Bewunderung. Seitdem wurde die Geige ein Volksinstrument. Bannister war der Erste, der eine Art Concert in England veranstaltete, und nun wurden die Concerts in diesem Lande so besucht, wie in keinem andern der Welt.

Der merkwürdigste Componist in diesem Jahrhundert war ohne Zweifel Henry Purcell. Er zeichnete sich sowohl als Componist von Kirchenmusik, als auch der Cammermusik aus und lieferte gleich schöne Stücke für das Theater. Es giht wenig Musiker irgend eines Landes, die mehr ruhmvoll erwähnt zu werden verdienen und deren Ruf besser begründet gewesen wäre. Er starb 1705

in seinem 37. Jahre. Die Engländer nennen ihn den Riesen der Tonkunst. Humphrey und Gibbon's, beide seine Zeitgenossen, starben auch bald hin. Dr. Burney sagt: „wenn diese trefflichen „Componisten sich eines längern Lebens hätten er„freuen können, würden wir wohl auch wenigstens „eine eben so gute Nationalmusik als Frankreich „und Deutschland haben.“

Die Melodieen Purcell's sind so leicht und einfach, daſs man glaubte, er habe der Laune des Sängers ein freies Feld lassen wollen; aber es war doch anders damit. Erst nach Einführung der italienischen Oper in England bekam man einen Begriff vom Gesang und der Kunst, die Stimme zu behandeln [1]). Purcell hatte daher mit Schwierigkeiten zu kämpfen, die für jeden andern weniger geistreichen Mann unübersteiglich gewesen seyn würden, indem Ungeschicklichkeit der Sänger überaus groſs war. Er hat bei mehreren Gelegenheiten Händel im Ausdruck des englischen Textes übertroffen. Die überall in seinen Compositionen vorkommenden schönen Stellen gehören ihm eigenthümlich, und was darin wild und barbarisch scheint, ist seiner unvermeidlichen Nachgiebigkeit, dem schlechten Geschmack seines Zeitalters zu huldigen, zuzuschreiben.

Die Herausgabe der Kirchenstücke Purcell's ist durch Novello besorgt worden, der selbst ein ausgezeichneter Künstler ist und alles versteht, um

1) Es ist nicht lange her, daſs ein Umfang von 11 Tönen als die höchste Tonleiter für die menschliche Stimme galt. Die Sänger können eigentlich auch jetzt, ob es gleich geschieht, nicht darüber hinaus und gebrauchen deshalb die Falsette.

die genialen Werke eines so vorzüglichen Meisters gehörig würdigen zu können.

Außer den genannten Componisten zeichneten sich noch Dr. Nathaniel Giles und der Dr. John Bull in dem siebenzehnten Jahrhundert aus. Letzter ist für England ein merkwürdiger Name, da ihm der Sage nach die Composition des Liedes: „*God save the King*" zugeeignet wird. Pierre Philip's, mehr noch unter dem Namen Pietro Philipi bekannt, Thomas Morley, William Damon, Giles Farnaby, Jean Milton (Vater des Dichters), Mathew Lock (Verfasser der Musik zu Makbeth), Thomas Tomkin's und sein Sohn Elway Bevin, der Dr. William Lawes, der Dr. John Wilson, John Wilton, John Blayford, der Capitän Henry Cocke, William Turner, Benjamin Rogers und Holden sind ebenfalls ausgezeichnete Componisten aus jener Zeit.

Es ist schon angeführt worden, daſs zu der Zeit, wo Purcell schrieb, die Kunst zu singen erst begann; dessenungeachtet war Banister ein guter Singmeister. Die Herren Bower, Harris, Freeman und Bates, die Damen Dorvier, Grou, Bracegirdle, Shore und Champian haben am meisten zu Verständigung der dramatischen Werke Purcell's in dieser Zeit beigetragen.

XX. Capitel.

Von der Einführung und von den Fortschritten der italienischen Oper in England, bis auf jetzige Zeit, von Componisten, Instrumentisten, Sängern und der musikalischen Literatur.

Auf den musikalischen Geschmack der Engländer hatte die Einrichtung der italienischen Oper in

London einen sehr vortheilhaften Einfluſs. Man glaubt allgemein, die erste Idee, eine solche Oper einzuführen, rühre von der Herzogin von Mazarin her, deren Haus der Vereinigungspunct der damaligen schönen Welt zur Zeit Carl's II. war. Musik war zu der Zeit ein Hauptvergnügen der Jugend. Unter Carl II. und Wilhelm III. kamen mehrere Italiener nach England; 1692 erschien eine groſse Sängerin und wie es scheint die erste, die England besuchte. Zehn Jahre später wurden mehrere von Rom angekommene Sänger angenommen, und 1703 fing man an, die ersten theatralischen Belustigungen unter dem Namen Intermezzi, die im Singen und Tanzen bestanden, aufzuführen. Drei italienische Schauspieler, Urbini, ein Sopran, Margaretta und eine andere Sängerin, Namens Baronessa, kamen 1707 nach London und wurden engagirt. Sie sangen italienisch; die andern Schauspieler sprachen aber englisch. Drei Jahre nachher wurde nun eine ganze italienische Oper *Almahide* betitelt, aufgeführt. Es wurde beschlossen, nur zweimal in der Woche zu spielen, und diese Einrichtung besteht jetzt noch fort. Dr. Aaron Hill war damals Director der Oper und die Vorstellung derselben fand auf dem Theater *d'Hay-Market* (Heumarkt) Statt. Händel kam zu dieser Zeit nach London. Er schrieb in demselben Jahre (1706) die Oper Rinaldo, nach einem aus Tasso genommenen Süjet.

Diese Oper erhielt vielen Beifall. Urbini, Nicolini Boschi und Cassini; die Damen Isab. Girardeau, Elis. Pilotti und Schiavonetti sangen darin. Durch die Ankunft Händel's schritt die Musik in England so bedeutend vorwärts, daſs

die Folgen davon sichtbar geblieben sind [1]). Dieser groſse Musiker lehrte den Engländern die wahre dramatische Musik kennen und regte ihren Geschmack dafür mehr auf. Die ersten Opern von ihm, die er in den Jahren 1710 — 1717 gab, waren: Rinaldo, die für seine beste gehalten wird, *Il Pastor Fido*, *Arminius*, *Theseus* und *Amadis*. Ungeachtet manches Verdienstlichen daran und ob sie gleich gut gesungen und gegeben wurden [2]), hatten sie doch den erwarteten guten Erfolg nicht, weil der musikalische Unterricht der Vornehmen mangelhaft war und das Publicum nicht die Fähigkeiten besaſs, das Schöne dieser Musik zu würdigen. Daher kam es, daſs 1717 das Theater geschlossen werden muſste und der Unternehmer bedeutenden Verlust erlitt.

Erst 1720 wurde die italienische Oper unter dem Titel: „Königliche Academie" von Neuem, nach dem Beispiel der Pariser Oper, hergestellt. Durch Unterzeichnungen der Vornehmsten des ganzen Reichs, die zu 50,000 Pfund Sterling angestiegen waren, kam sie wieder in Stand.

Händel wurde als Capellmeister angestellt und bald nachher gab man ihm zum Rival Bononcini, den man aus Bologna hatte kommen lassen, und Attilio Ariosti, der vorher in Berlin war, wurde ebenfalls angenommen. So talentvoll auch diese Männer seyn mochten, so konnten sie doch einem

1) Diese Nachrichten sind sämmtlich von Fetis.

2) Die ausgezeichnetsten Sänger waren Urbini, Nicolini, Poschi, Cassani, der Chevalier Valeriano, Dem. Bosch, Isabelle Girardeau, Elisabethe Pilotti Schiavonetti, Leveridge, Anastasia Robinson, nachherige Gräfin von Peterborough und eine Spanierin Diana Vico.

Genie wie Händel sich nicht gegenüber stellen; der Kampf war bald aus und Bolognini endete in ärmlichen Umständen [1]).

Händeln war aufgetragen worden, für Sänger zu sorgen: unter denen, die er annahm, war Senesino, damals der erste Contraaltist Italiens und hinsichtlich des Ausdrucks vielleicht der erste Sänger der Welt. Die Theaterzeit begann mit Numitor, einer Oper von G. Porta; darnach gab Händel seinen Radamiste, worin mehrere Arien und ein Duett vollkommen schön zu nennen sind. England gab nun das erste Schauspiel eines musikalischen Kriegs, deren es unter andern Umständen seitdem in mehrern Ländern gegeben hat. Es waren nämlich zwei Sängerinnen da, von welchen jede ihre Partei hatte, die treu und ritterlich an ihre Farbe hielt. Die eine hieſs Cuzzoni, war aus Parma und kam 1723 nach London; die andere hatte unter dem Namen Faustina [2]) schon einen glänzenden Ruf erlangt. Sie war eine Venetianerin. Als sie 1726 nach England kam, beſaſs die Cuzzoni die allgemeine Gunst, des Publicums. Der heftige Streit, der unter den Anhängern beider Sängerinnen Statt fand, endete nur mit der Abreise der Cuzzoni. Die Ruhe wurde indeſs zwischen den Musikfreunden nicht wieder hergestellt; denn zwischen

---

1) Der Dichter Swift, der unter Musikstücken wohl wenig Unterschied zu machen wuſste, machte folgendes Sinngedicht bei dieser Gelegenheit:

— Strange! all this difference schould be
Zwixt Tweedle — Dum — and Tweedele — Dee!
O Wunder! welche Zänkerey
Um Dudelduen und Dudeldey!

2) Hasse's nachherige Gattin.

Händel und Bononcini bestand auch eine gewaltige Reibung, die man selbst nach der Abreise des Bononcini im Jahr 1728 noch bemerkte. Die Anhänger des letzten, unzufrieden, daſs dieser genöthigt worden war, England zu verlassen, weigerten sich, zu Unterhaltung der Oper für das Jahr 1728 wieder zu unterzeichnen; die Summe von 50,000 Pfund Sterling, wozu der König 1000 subscribirt hatte, war nicht ausreichend, ungeachtet man noch Billets am Eingange des Theaters verkaufte, und so muſste es geschlossen werden. Der Opernsaal gehörte damals einem Herrn Heidegger, der unter dem Namen „der Schweizer-Graf" bekannt war; dieser Fremde verband sich mit Händel im Herbst 1728 zu Wiederherstellung einer italienischen Oper und letzter reiste, um Sänger anzunehmen, nach Italien. Unter denen, die er engagirte, zeichnete sich Bernachi als groſser Sänger aus, und machte der Schule zu Bologna Ehre. Händel trat bei Eröffnung der Bühne gleich mit etwas Groſsem auf, was nur ein Genie seines Gleichen konnte. Er componirte eine Oper „Lothar," die vierzehn Tage hinter einander mit solchem Erfolge gegeben wurde, daſs für die ganze Theaterzeit genug einkam. 1730, nach seiner Rückkunft in England, traten noch Senesino und dann die Cuzzoni zu der von Händel dirigirten Oper [1]).

1) Die Sängerinnen ärgerten Händeln oft durch ihre Launen. Als die eine in der Probe eines Singstücks unter dem Vorgeben, sie sey unwohl, sich zu singen weigerte, ergriff sie der colossale Händel, als wenn er sie zum Fenster hinauswerfen wollte, mit den Worten: ich weiſs wohl, daſs sie ein Teufel sind; ich bin aber Beelzebub, der Oberste der Teufel, und will mir schon helfen. Der Erfolg war: — sie sang.

Sie konnten sich mit ihm nicht verständigen; ein Theil des Adels nahm ihre Partie, und Händel war bei dem Abgang dieser berühmten Künstler genöthigt, eine zweite Reise nach Italien zu unternehmen, um seine Gesellschaft wieder vollzählig zu machen. Dort hatte er Gelegenheit, Farinelli zu hören; durch eine unerklärbare Sonderbarkeit aber gefiel ihm dieser bewundernswerthe Sänger nicht. Er zog Caressini vor, und schrieb für ihn seinen Cajus Fabricius, in welchem er den 14. December 1733 zuerst auftrat.

Der Streit, in den Händel mit einer Partie des Adels gerathen war, hatte ihm viele Feinde zugezogen. Um sich seiner Laune wegen an ihm zu rächen, errichteten sie eine zweite italienische Oper, die Porpora dirigirte; Senesino, die Cuzzoni, Montagne, Seyatti und Bertolli sangen darin. Der Streit wurde noch heftiger, als im folgenden Jahre Farinelli bei dem ihm (Händeln) feindlichen Theater engagirt wurde; ja der Eindruck, den dieser Sänger machte, übertraf Alles, was man zeither hierin erlebt hatte. Die englische Nation war auſser sich; es war ein wahres *furore*, was Alle ergriffen hatte, und man hat nur etwas Aehnliches wieder bei der Anwesenheit der Catalani erlebt. Händel hatte keinen Sänger, dem Farinelli entgegenzusetzen: sein Genie erhielt ihn allein noch aufrecht; aber die mancherlei Anstrengungen vernichteten seine Gesundheit. Dieser musikalische Krieg dauerte bis 1737, wo Farinelli England verlieſs und nach Spanien ging. Die Ankunft dieses unvergleichlichen Künstlers an dem Hofe Philipp's V. war der Anfang eines beispiellosen Glücks. Farinelli gewann durch seinen anmuthigen Ge-

sang die Gunst seines Monarchen so, daſs er ihn zu seinem Premierminister machte; in dieser Würde erhielt er sich auch unter den beiden folgenden Regenten.

Farinelli war ein so auſserordentlicher Sänger, daſs folgende Erzählung wohl Glauben verdient. In Neapel spielte er einst die Rolle eines Helden, der mit seiner Gattin von einem Tyrannen festgehalten wird. Er fleht auf eine so rührende Weise, sein Gesang ist so ergreifend, mächtig, daſs der Schauspieler ganz aus der Rolle des Tyrannen fällt und Farinelli mit thränenden Augen umarmt. Die Zuschauer waren darüber überrascht und huldigten sowohl dem Talent Farinelli's, als dem Gefühl des andern Sängers mit vollem Jubel und Bravorufen.

Nach Farinelli's Abreise wurde die zweite Operbühne geschlossen. Die auſserordentlichen Anstrengungen hatten während dieses musikalischen Streites Händel's Gesundheit zerrüttet und er muſste die Bäder in Aachen, um sich wieder zu erholen, besuchen. Nach seiner Rückkehr, verband er sich in London mit Heidegger, einem seiner alten Sänger, um die italienische Oper auf der Bühne zu *Hay-Market* wieder aufleben zu lassen. Sie engagirten Caffarelli, mit Recht als einen der besten italienischen Sänger genannt; zu ihm kamen noch drei angesehene Künstler, die Francesina, Merighi und M. Marchesina. In Pharamond von Händel trat die neue Gesellschaft zuerst auf.

Dieses neue Unternehmen hatte keinen glücklichen Erfolg: der Händelsche Associé konnte nicht zahlen und alle die hierbei vorkommenden groſsen

Zahlungen muſste der Componist allein leisten, wodurch er nach verflossener Theaterzeit selbst nichts mehr hatte. Glücklicherweise half ihm sein guter Genius wieder. Er faſste den Plan, die Oratorien zu schreiben, die mit Recht seinen hohen Ruhm begründeten. Der glückliche Gedanke, seinen Oratorien englischen Text unterzulegen, schmeichelte dieser Nation und er genoſs nunmehr die Gunst des englischen Volks, wie bisher noch Niemand. Zuerst wurden diese Oratorien versuchsweise auf dem Theater von *Hay-Market* aufgeführt, wo die Einwohnerzahl sehr reichlich war; sie verminderte sich auch im folgenden Jahre nicht, so daſs Händel allen frühern Verlust, den er bei der Oper erlitten hatte, hierdurch ersetzt sah.

Nach ihm war die Oper bald in einem glücklichen, bald in einem bedrängten Zustand; ja in den meisten Jahren wurden die Unternehmer arm dabei, oder machten Banquerout.

Der englische Adel liebte diese Oper vorzüglich, weil sie ihm gewissermaſsen angehörte; da man ihn aber nur durch die besten Sänger zur Theilnahme gewinnen konnte, so verursachten die groſsen Summen, die man diesen verwilligen muſste, denen immer den gröſsten Schaden, die unklug genug waren, dieses Unternehmen zu wagen. Die italienische Oper in London ist vielleicht die Bühne, wo man die gröſsten Sänger gehört hat; indeſs ist immer der Gewinn gegen den Aufwand gering gewesen. Nach und nach kamen noch Cafferelli, Guadagni, die Mingotti, De Amicis, Sabelloni, Millico, Rauzzini, die Sestini, Rübinelli, die Mara, die Storace, Marchesi, die Banti, Billiagton, Grassini, Catalani, Fodor, zu-

letzt die Sonntag, die Malibran, Damoreau, Lablache, Rubini, Tamburini, endlich Alles, was Italien, Deutschland, Frankreich an vollkommenen Künstlern hervorgebracht hat. Ihr herrliches Talent sicherte aber keinesweges die Unternehmer gegen Unfälle, woran gewöhnlich alle scheiterten; und was das Auffallendste ist, es soll der musikalische Geschmack der Engländer hierdurch nicht besser worden seyn.

Das Theater von Drury-Lane und Coventgarden und viele andere in London und in den Provinzen haben seit einem Jahrhundert die sogenannten englischen Opern geliefert. Seit der sogenannten Bettler-Oper, einer der ältesten in dieser Art, haben sich zwar viele Musiker diesem Fache gewidmet, aber ihre Kunsterzeugnisse sind als solche nicht der Erwähnung werth.

Arne, Arnold, Schild, Mazzinghi, Storace, und neuerlich Bischop haben eine groſse Anzahl Musikstücke theils selbst geschrieben, oder geordnet und Partieen aus deutschen, italienischen und französischen Stücken benutzt; ihre Werke erhielten sich aber immer nur durch schottische oder irländische Volksmelodieen. Es lag gar nicht an den mangelnden Fähigkeiten der genannten Componisten, sie waren im Gegentheil talentvoll; sie sahen sich aber genöthigt, ihren Kunstsinn dem widerlichen Geschmack ihrer Landsleute zu opfern.

Die ältesten englischen Operndichter waren Banister, Weldom, Eules und Daniel Burcell, Bruder des Henri. Dieser brachte in Drury-Lane 1702 ein dramatisches Werk unter dem Titel „*The Judgement of Paris*" (das Urtheil des Paris) auf die Bühne. Thomas Clayton, ein anderer Com-

ponist, bildete den Italienern *Arsinoe queen of Cyprus* (Arsinon Königin von Cypern) nach. Diese Oper, in welcher zuerst, statt des englischen Dialogs, das Recitativ angewendet wurde, erschien 1705 auf der Bühne und fand günstige Aufnahme. Dessenungeachtet hielt sich diese Art Oper nicht; die Engländer kamen wieder auf ihre Nationaloper, wo nach Art der französischen Operette Musik und Dialog gemischt ist, zurück, ob sie sich gleich nie so schön entwickelte, wie seitdem die französische.

Die vornehmere Gesellschaft in England liebt nur italienische Musik und verachtet die Nationaloper; das Volk, das diese Art Schauspiel besucht, kennt nur seine Volksmelodieen; für die übrigen ist es gleichgültig. Es gibt aber auch noch einen andern Umstand, der vielen Einfluſs auf diesen Theil der Kunst in England hat; der ist, daſs die Musiker gewissermaſsen im Solde der Dichter stehen; denn alle Autorschaft gehört diesen allein an. In Frankreich sind sie so freundlich, mit den Musikern zu theilen; in Italien bekommen sie von den Unternehmern etwa 100 Franken für den Text.

Es ist schon der Instrumentalmusik früherer Zeit und des Virginal-Books der Königin Elisabeth Erwähnung geschehen, das die ältesten Clavier- und Spinetstücke von Dr. Bull, William Bird, Farnaby und einigen Andern enthält. Diese Stücke waren, wie alle zu der Zeit geschriebenen, Fugenstücke auf Tanzthema's, Sarabanden oder Allemanden u. s. w. Sie wurden immer besser und melodischer, erhielten sich auch lange. Die Werke Corelli's, die eine groſse Umänderung in der Instrumentalmusik hervorbrachten, wurden in den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhun-

derts in England eingeführt. Hier hatten sie den nämlichen Einfluſs, wie in andern europäischen Staaten und veranlaſsten Sonaten, Concert's und groſse Stücke, die von Clavierspielern nachgeahmt wurden. William Babell, Organist von Althallows, der 1722 starb, gilt für den ersten, der für das Clavier brillante und leichtere Stücke geschrieben hat. Indessen machte sich doch kein englischer Tonkünstler durch höheres Talent bemerklich; auch auf dem Clavier kam man durch die Engländer nicht weiter, bis Clementi die eigentliche Methode, dieses Instrument und das Piano zu spielen, einführte, d. h. vor 1775; aber seitdem haben sich so viel der vorzüglichsten Künstler in England niedergelassen, daſs die Kunst, das Piano zu spielen, selbst unter Dillettanten zu einem hohen Grad von Vollkommenheit gelangt ist. Unter die Zahl der erwähnten Pianisten gehören Dussek, Cramer, Steibelt, Wölfel, Dem. Paradies, die Herren Kalkbrenner, Ries und Moscheles, auch Hummel, welcher mehrere Male in England war und durch sein herrliches Spiel seinen schon mit Recht erworbenen hohen Ruf auch dort verbreitete. John Field, ein Zögling von Clementi, ist der geschickteste und berühmteste Pianist, den England erzeugte.

Die Violinschule ist bei den Engländern immer schwach gewesen. Gemiani machte 1710 die Werke Corelli's in London bekannt; durch sein herrliches Talent, das er bei Aufführung Corellischer Stücke entwickelte, wurde Violine ein Modeinstrument. London ist aber auch die einzige Stadt in Europa, wo man noch öffentlich Stücke von Corelli und Gemiani aufführt. Veracini kam 1714 nach England. Er war ebenfalls ein sehr geschick-

ter Violinist, dessen Musik vortrefflich war; die Engländer aber zogen immer Gemiani vor. Mathews Dubourg war der erste englische Violinspieler von einigem Verdienst; er glänzte zu Händel's Zeit und spielte die erste Violine in der italienischen Oper. Cramer, Vater des Pianisten, führte 1770 die deutsche Spielart nach der Bendaischen Schule ein. Es war eine angenehme Manier; man vermiſste aber die nöthige Kraft und den Ton. Franz Cramer hat die Manier seines Vaters beibehalten; heut zu Tage findet man sie aber doch zu schwach.

Es ging mit der Geige, wie mit dem Piano: der gröſste Theil der Künstler, die sich seit 60 Jahren in England ausgezeichnet haben, waren Fremde. Giardini zeichnete sich zuerst aus; dann wurde Janowick's leichtes und zierliches Spiel bewundert. Viotti blieb nun fortan in London, die Engländer scheinen jedoch das schöne Talent dieses groſsen Violinisten nicht begriffen zu haben. Später erlangte Salomon einigen Ruf. Das war beinahe der einzige Engländer, der sich zu dieser Zeit bemerklich machte; indeſs war er immer nur ein mittelmäſsiger Violinist. Mehrere Italiener haben sich am Ende des achtzehnten Jahrhunderts wesentlich in England aufgehalten; Baillot, Lefont, Periot und Paganini lieſsen sich dort hören, ohne daſs jedoch der Einfluſs dieser Künstler auf die englische Schule so merklich worden wäre, als man hätte glauben können. Jetzt hat Mori als englischer Geiger den meisten Ruf; doch gilt Oury für den talentvollsten [1]).

1) Jetzt sagen die Engländer von der Violine: sie ist das Wunder musikalischer Kunst; sie ist in ihrem Verhältniſs unter

Das Violoncell ist in England mit mehr Erfolg als die Geige ausgebildet worden. Um das Jahr 1775 zeichnete sich **Crosdill** darauf durch seine Fertigkeit aus, und seitdem haben sich mehrere Engländer als Violoncellisten berühmt gemacht. M. **Linley** ist jetzt der geschickteste.

---

den Saiteninstrnmenten, was die Orgel unter den Windinstrumenten: der König und das Meisterstück.

Znerst verachtete man sie in den Concerts; ernste und melancholische Instrumente hatten den Schauplatz inne und monopolisirten das musikalische Gebiet; die Laute, Theorbina, Viola herrschte. Die Ungeschicklichkeit der Spielenden wuſste der Violine nur kreischende und scharfe Töne abgewinnen, deren Contrast mit den Lauten der Modeinstrumente, dem neuen Ankömmling zum Nachtheil gereichte.

Man kann die Violine als das endliche Ergebniſs der auf einander gefolgten Experimente mehrerer Jahrhunderte ansehen; sie vereinigt alle Vortheile der Leier, der Mandoline, der Laute und Viole und ist von deren Mängeln frei. Gleich der Leier auf einem Resonanzboden, welcher die Schwingungen verstärkt, hat sie tönende Saiten; gleich der Mandoline verdankt sie ihrem Widerhall den Anschlag eines Plectrum, das weit sanfter und brillanter ist als die Federpose, die der Mandoline so scharfe Piccicatos entreiſst; gleich der Laute, eine Vervollkommnung dieser, hat sie einen Hals, auf den die Lage der Finger die Töne verstärkt oder vermindert. Aber statt wie bei der Guitarre einer beständigen Bahn zu folgen, gleitet der Finger längs des Halses hinab und erkennt keinen andern Führer als das Ohr des Künstlers. Möge nun ein Instrument der alten Gallier, eine Art Guitarre, die mit Bogen gestrichen wurde, oder die Viole, ein Instrnment, welches **Hieronimns** aus Mähren unter den Instrumenten des dreizehnten Jahrhunderts anführt, der Viola als Urmutter gedient haben, so ist es doch Frankreich, dem die Aufnahme dieses Instruments beigemessen werden muſs. Die Italiener vervollkommten es. Unter **Catharina von Medicis** eröffnete sich die Laufbahn berühmter Violinisten: **Corelli**, dessen reine und originelle Melodieen allen Wechsel der Musik überlebt haben; **Geminiani**,

Es gibt gewisse Blasinstrumente, auf welchen die Engländer von jeher Geschicklichkeit zeigten, und wieder Andere, die sie nicht einmal mittelmässig spielen können. So waren zu Händel's Zeiten Trompeter von ausgezeichnetem Talent in London, wie man aus einigen Stücken noch wahrnehmen kann, die Händel für die Trompete geschrieben hat. Harper wurde wegen seiner Fertigkeit, seines reinen Tons und seines richtigen Treffens auf der so schwierigen Trompete bewundert; während kein Engländer sich als Hornist nur einigermaſsen auszeichnete. Die Flöte ist das Lieblingsinstrument der Engländer. Mehrere Flötenspieler haben wirkliches Verdienst; unter andern ist Nicholson rühmlich zu erwähnen; doch ist kein Oboist ausgezeichnet, obgleich Fischer sich in England heimisch machte und eine Schule für Oboe zu gründen suchte.

Den Engländern fehlt es nicht an Anlage zum Gesang: sie haben im Allgemeinen Biegsamkeit der Stimme, besonders für den Triller, der sehr Mode bei ihnen ist. Eine eigentliche Singschule gibt es in England nicht; es würde aber auch schwierig seyn, da ihre Sprache sich für Gesang nicht eignet.

Die geschickten englischen Sänger haben entweder in Italien ihre musikalische Bildung erhalten oder sich dort vervollkommnet. Mad. Billington, eine der berühmtesten Sängerinnen des

---

Tartini, Giardini, Lulli, deren Ruf seit Jahrhunderten nichts eingebüſst, Pugnani, Lehrer des Viotti, dann von ihm übertroffen, endlich Paganini, der Erstaunenswürdigste aller Executoren, haben die Violine zu einer Macht erhoben, die sich ursprünglich von einem so gering geschätzten Instrument nicht erwarten lieſs.

neunzehnten Jahrhunderts, und der Sänger Braham, der noch auf dem englischen Theater singt, mufsten lange in Italien verweilen, ehe sie ihre glücklichen Anlagen entwickeln konnten, ob sie gleich die Singekunst schon in ihrem Vaterlande studirt hatten. Der Vortrag schottischer und irländischer Melodieen erfordert eine eigene Fertigkeit des Ausdrucks, die der Engländer im Allgemeinen besitzt. Diese Eigenschaft gibt denen Melodieen, wovon hier die Rede ist, erst Reiz; daher kommt es, dafs sie viel an ihrer Eigenthümlichkeit verlieren, wenn sie von Fremden gesungen werden. Kirchenmusik wird in England durch grofse Chöre sehr gut ausgeführt; obgleich Musik dort mit weniger glücklichem Erfolg, als in Frankreich und Deutschland getrieben wird. Mehrere weltliche und kirchliche Vereine, die in England sehr gewöhnlich sind, worunter die Meettings und die zum Besten der Armen gegebenen jährlichen Musikfeste verschiedener Städte hauptsächlich zu rechnen sind, wirken günstig auf die Kirchenmusik.

Um die Mitte Septembers jeden Jahres wird in einer oder zweien der vorzüglichsten Städte ein solches Fest veranstaltet, die bemittelten und reichen Personen unterzeichnen mehr oder weniger bedeutende Summen und die letzte Einnahme geschieht noch durch Billetverkauf bei der Aufführung der Oratorien oder Concerte während dieses Festes.

Die besten Künstler von London und andern Orten versammeln sich an dem bezeichneten Orte und es werden an jedem Tage durch das Orchester und einen bedeutenden Sängerchor Händel's und anderer berühmter Componisten Werke aufgeführt. Die stete Uebung bei solchen Festlichkeiten in

groſsen Massen zn spielen oder zu singen, geben den Musikern eine Haltung und Kraft, die die französischen nicht haben.

Es gibt auch andere mnsikalische Institnte, die gleichen Erfolg in den groſsen Städten Englands und vorzüglich in London haben. So wird z. B. jährlich ein Fest zum Besten der Kinder der Geistlichen in der St. Paulskirche gegeben. Man hört da die sogenannten Antiennen und Hymnen von Purcell, Händel, de Poyce u. s. w. durch ein zahlreiches Orchester nnd Chor. Durch andere groſse Singstücke hat der Musikfreund auch noch einen Genuſs, den man nirgends anders findet: es kommen nämlich auf einen gewissen Tag des Monats Juni die Kinder aus den Armenschulen in die Paulskirche, um Gott zu danken, daſs sie in einem freien Lande geboren sind und eine freisinnige Erziehung genieſsen können. Fünf bis sechs tausend solcher Kinder sind hier auf nngeheuern Amphitheatern, die sich bis an die prächtige Kuppel dieses schönsten Denkmals neuerer Baukunst erheben, versammelt. Der Prediger liest die Textesworte, das Zeichen wird gegeben und alle diese Kinder singen Lob- und Danklieder. Man mnſs solch einen überraschenden Stimmenverein unter Begleitnng der Orgel gehört haben, um sich einen Begriff von dem groſsen Effect dieses Gesangs zu machen, mit dem kein anderer verglichen werden kann.

In London gibt es eine ziemlich groſse Anzahl mnsikalischer Vereine. Einer der ersten ist das Concert alter Musik. Man führt darin nur Stücke von Tonkünstlern auf, die einer frühern Zeit angehören. Der Saal dieser Gesellschaft (*Hannovers quarre*) ist der einzige Ort, wo man noch Concerts

von Händel und andere sehr alte Musikstücke hören kann. Die Aufführung dieser Stücke läſst zwar kalt, ist aber majestätisch und durch genaues Zusammenwirken merkwürdig.

Die philharmonische Gesellschaft gibt auch glänzende Concerts; doch sind diese nur neuerer Musik gewidmet. Sie besteht erst seit 1812 und führt Symphonieen von Haydn, Mozart und Bethoven sehr gut auf, indem die ausgezeichnetsten Sänger und Instrumentisten daran Theil nehmen.

Mehrere andere musikalische Vereine geben ebenfalls Concerts mit vollem Orchester, die meistens in der Freimaurerloge Statt finden. Dort sind auch die Gesellschaften der Melodisten und Harmonisten, die der *glees* oder englischer Lieder und andere noch vereint. Alle diese bestehen schon lange und zählen Personen von bedeutendem Rang zu ihren Mitgliedern.

Ein seltenes, sehr originelles Fest wird auch noch in einem der Concertsäle unter dem Namen Eidelwooth [1]) gegeben. Dieses Wort gehört der englischen Sprache eigentlich nicht an, sondern ist gälisch oder Cambro-Brittons, wie die Engländer sagen. Eine merkwürdige Eigenheit dieser Sprache ist die Aehnlichkeit mit der in Niederbretagne üblichen. Man weiſs schon, daſs in dem gälischen Landstrich (Süd-Wallis) sich die alte celtische Sprache mitten in England, ohne Beimischung sächsicher, dänischer oder französischer Wörter, erhalten hat, da seine eigenthümliche Lage gegen den fremden Eroberer leicht Widerstand bot. Auch die Musik ist noch bei diesem Volk, wie sie in den frühesten

1) Andere schreiben Edotwooth.

Zeiten war; sie hat ihre besondere Tonleiter, melodische Form, Tact und Modulation beibehalten, ja selbst die Instrumente; was Alles unserm feinern Gehör sehr fremd vorkommt.

Dr. C. Iken in Bremen, der nach *Necker de Saussüre* Nr. 98 des Auslands einen schönen Aufsatz über die Gälen geliefert hat, sagt von ihnen: Sie lieben sehr die Kriegsmärsche, die schon ihre Urväter in den Schlachten begeisterten, wo die Clans oder die einzelnen Volks- und Familienstämme gegen einander fochten. Sie werden überhaupt alle lebhaft gerührt durch ihre wilde und unvollkommene Musik, während die mehr vervollkommnete Musik der Niederschotten bei diesen weder so populär ist, noch so allgemein empfunden wird. Ihre Märsche oder Pibrocks, ihre Matrosenlieder oder Jorrams, ihre Balladen und Volkslieder, die ihnen oft Heimweh verursachen, ihre Arbeitslieder oder Oranluthaith, ihre Hirtenlieder und andere theils tragische, theils burleske und kurzweilige Gesänge sind den Gälen lieber als die schönsten Compositionen unserer modernen Tonkünstler. Männer und Frauen setzen sich rund in der Stube herum, geben sich die Hand oder halten zwei und zwei den Zipfel eines Schnupftuchs, das sie während des Chors nach dem Tact bewegen. Dies soll das Tuchwalken andeuten, wobei ehemals solche Lieder gesungen wurden. Die Vorsänger machen beim Singen alle mögliche Arten von Grimassen und Narrenspossen, stossen mit den Köpfen zusammen und geberden sich mit aller Lebhaftigkeit und Gewandtheit italienischer Bouffons, wobei die ganze Gesellschaft zu lachen pflegt. Man wundert sich, unter einen solchen

nebligen Himmel in einem so traurigen Clima ein so muntres Volk zu sehen, das durch eine Fröhlichkeit und Spielerei belebt wird, dergleichen man ausschlieſslich nur den Nationen zuschreibt, welche die lachenden Gegenden des südlichen Europas bewohnen. Die Musik der Gälen wird dadurch ungemein fremdartig, melancholisch, düster und originell, daſs in ihrer Tonleiter zwei Töne fehlen, die Quarte und die Septime, eben so wie es auch bei den Chinesen der Fall ist; und zwar ist diese Auslassung nicht zufällig oder eine Armuth, sondern absichtlich und scheint in dem uralten musikalischen System der Gälen zu liegen. Uebrigens wurden die Gedichte des schottischen Barden Ossian und Anderer eben so gesungen und rhapsodisch vorgetragen, wie die Gedichte Homers als Recitativ von den alten Griechen auf öffentlichen Plätzen an Wegen und Landstraſsen.

D. Uebers.

In England ist auch der Sinn vorherrschend, alte Denkmäler und Gebräuche zu erhalten, was den Fortschritten in der Bildung nicht unvortheilhaft ist und auch seine Vorzüge in geschichtlicher Rücksicht hat. So bildete sich die sog. Cambriennegesellschaft, um Musik und Dichtkunst unter den celtischen Nachkommen zu erhalten; sie gibt jedes Jahr den erwähnten Eidelwoth. Es ist etwas wildes und rauhes in dieser Ursprache und ungewöhnlichen Musik. Eigenthümlichkeit ist ihr nicht abzusprechen; sie überrascht für den ersten Augenblick, man gewöhnt sich aber leicht an sie und behält eine stete Erinnerung daran.

Bei einem so ernsten, besonnenen Volk, wie die Engländer, die man mit Unrecht der Leichtfertigkeit

beschnldigen würde, ist es auffallend, daſs dieser in der Musik vorzuherrschen scheint.

In London kommen viele Mnsikstücke dnrch den Druck heraus, sie sind jedoch ohne Kunstwerth. Vergebens haben die gröſsten fremden Künstler, die sich oft Jahre lang aufhielten, Symphonieen, Quartetten und Sonaten geschrieben; sie fanden keinen Verleger, der sich mit deren Herausgabe befassen wollte, weil das Publicnm keinen Geschmack daran fand. Selbst in London werden blos Stücke aus unbedeütenden Opern gedruckt; kleine Musikstücke allein finden nnr Beifall. Die Heransgabe irländischer und schottischer Lieder vervielfältigt sich überall und die kleinen Lieder aus englischen Stükken werden so unter dem Volke verbreitet, daſs der Heransgeber hundert bis zwei hundert tausend Exemplare verkauft.

Die musikalische Literatur in England hat jetzt nicht mehr Werth, als die musikalischen Werke, die dort heransgegeben werden; so war es nicht immer. Sonst gab es in England auch wie an andern Orten Leute, die die Musik von der ernsten wissenschaftlichen Seite in's Ange faſsten. Hier folgt eine kleine Uebersicht ihrer Leistungen.

Während des sechzehnten Jahrhunderts erschienen Abhandlungen über Musik gedruckt; es würde zu weitläuftig seyn, sie alle anznführen. Kunstwerth haben sie auch nicht. Unter dieser groſsen Masse zeichnet sich aber das Werk von Thomas Morley „Unterricht in der practischen Musik" aus, das sehr merkwürdig für die Zeit ist, wo es erschien [1]).

1) *Playne and Essaye introduction to pract. Mus. London* 1597. Eine neue Ausgabe erschien hiervon 1771. 4.

Die Regeln der Composition, wie sie im sechzehnten Jahrhundert angenommen waren, sind hier sehr gelehrt aus einander gesetzt. Morley, damals nur Musikus in der Capelle der Elisabeth, war in seiner Jugend ein Zögling W. Bird's. Er erhielt 1588 den Grad eines Baccalauren und folgte einige Jahre danach seinem Lehrer als königlicher Capellmeister. Er war nicht allein theoretischer Schriftsteller, sondern er gilt auch mit Recht für einen der besten Componisten am Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Der erste Theil seines Buchs enthält die Hauptgrundsätze der Musik und der Singekunst; der zweite Theil behandelt das Singen vom Blatt; zuletzt findet man strenge kritische Bemerkungen über die musikalischen Schriftsteller.

Im Anfange des siebzehten Jahrhunderts gab ein Arzt, Namens Thom. Campion, eine kleine Abhandlung über Regeln der Tonsetzung heraus, der es weder an Methode noch Klarheit gebricht. Nach diesem Werk erschien nichts Wichtiges, als die „Grundsätze der Musik von Charles Butler" 1636 gedruckt, die als Fortsetzung der Werke Morley's angesehen werden können. Butler, aus Wycombe in der Grafschaft Buckingham, war Professor der schönen Künste an dem Magdalenencollegium der Universität Oxford und entwickelte viele Kenntnisse in seinem Werk.

Sympson, Mace, Wallis, Birchensha, Blayford und Holder waren die vorzüglichsten englischen Schriftsteller über Musik von 1550 bis zum Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. Unter dem Titel „*Chelis Minuritionum*" (Gesang der Vögel) hat Christ. Simpson, ein tüchtiger Musikus seiner Zeit, dann Soldat in der Armee Carl's I., die die-

ser dem Parlament entgegenstellte, die beste Abhandlung über die Violine geschrieben. Dieses Werk erschien 1665. Es ist nicht das einzige von seiner Hand; denn zwei Jahre später gab er seinen „Abriſs practischer Musik“ heraus; ein sehr gutes Werk, worin er die Anfangsgründe des Gesangs und die Grundsätze der Composition entwickelt. Simpson ist der Erste, der die Bemerkung macht, daſs unsere Tonleiter ein Gemisch der diatonischen und chromatischen sey.

Thom. Mace, einer der ausgezeichnetsten Musiker Englands, hat ein interessantes Werk unter dem Titel „Musikalisches Denkmal“ herausgegeben. Der erste Theil desselben betrifft Kirchenmusik und enthält gute, in einem natürlichen Styl geschriebene Stücke; der zweite handelt von der Laute, der dritte von der Violine, und man findet darin gute Lehren und interessante Bemerkungen.

Jean Wallis ist als einer der besten Mathematiker Englands bekannt. Seine Untersuchungen über Theorie der Töne und der Akustik (Wissenschaft des Schalls) sind in den Abhandlungen der königlichen philosophischen Gesellschaft erschienen. Dieser Gelehrte hat die griechischen Schriften des Ptolomäus und des Porphyr, auch die des Manuel Bryenne über Musik, nach dessen lateinischer Uebersetzung, Noten und Erläuterungen herausgegeben, welche tiefe Gelehrsamkeit zeigen und nützliche Anmerkungen enthalten.

Jean Birchensha war ein irländischer Musikus, der eine vorzügliche Geschicklichkeit auf der Violine besaſs. Er kündigte in den philosophischen Abhandlungen ein Werk unter dem Titel: „*Syntagmatae Musicae*“ an, welches, nach dem Vorbe-

richt, eine Abhandlung über die ganze Musik enthalten sollte; aber er hielt sein Versprechen nicht, sondern lieferte nur eine englische Uebersetzung der *Elementa mathematica* des Alstedins und ein kleines Werk „*Rules and directions for composing in parts*“ (Regeln und Anweisungen zur Composition).

Bei Pleyford, Buch- und Musikalienhändler in London, erschien 1665 ein musikalischer Unterricht, der mehrere Auflagen erlebte. Es ist dieses Werk nur ein Auszug von Morley und von Butler. Eins der besten Bücher, was in England am Ende des siebzehnten Jahrhunderts erschien, war das von William Holder über natürliche Grundsätze der Musik.

Es ist dieses ein mehr nach einem philosophischen System geschriebenes Werk, als die frühern, sehr faſslich und leicht, und man sieht daraus, daſs der Verfasser den Gegenstand, den er behandelt, genau kannte. In dem achtzehnten Jahrhundert erschienen viel mehr Werke über Musik als in beiden vorhergehenden.

Durch die nachfolgende Liste wird man über den Werth und das Wesentliche der durch Druck erschienenen Schriften urtheilen können. Bedfort und Mason schrieben über Kirchenmusik; Pepusch, Lampa, Geminiani, Antoniotti, Stillingfleet, Frik, Keeble und Miller behandelten in ihren Schriften Harmonie und Accompagnement; Tansur, Smith, Holden, Hales, Overend und Young haben sich bemüht, die Theorie der Töne und die musikalischen Verhältnisse anzugeben; Malcolm, Harris, Avison, Webb, Jones und Robertson schrieben über Musik im All-

gemeinen; Goliard, Nares und Bayley lieferten Abhandlungen über Gesang; Brown über Wirkung der Musik bei Krankheiten, Steele von Melodie und Rhythmus und Brown, Jones, Walker, Hawkin's und Burney haben über Musik im Allgemeinen oder Besondern geschrieben. Sulzer's Urtheil davon ist, dafs sie mehr Materialien zu einer Geschichte, als wirkliche Geschichte geliefert hätten. Hawkin's, ein sehr gelehrter Mann, der eine unermefsliche Belesenheit in der musikalischen Literatur besafs, unternahm es 1770 eine allgemeine Geschichte dieser Kunst zu schreiben. Er hatte die ansehnliche Bibliothek von Dr. Bepusch an sich gebracht und sein Vermögen gestattete ihm, diese Sammlung noch zu vermehren. Alles was auf den Gegenstand, den er behandeln wollte, Bezug hatte, las er und legte in 5 Quartbänden, die seine im Jahr 1778 herausgegebene Geschichte ausmachen, die Früchte seiner Forschungen vor. Es ist nichts darin aufgeführt, was nicht mit Belegen begründet wäre; seine Citate sind oft nur zu weitläuftig. Es fehlte ihm der philosophische Blick, alles neigte sich bei ihm auf gelehrtes Forschen hin, was an sich gut ist, aber ohne gründliche Critik nicht ausreicht. Als sein Werk erschien, gab Burney ein gleiches, aber mehr philosophisches, desselben Inhalts heraus, wovon lange vorher eine Uebersicht erschienen war, welche die Aufmerksamkeit des Publicums auf sich zog; das Burneysche Werk fand dadurch eine glänzende Aufnahme, das von Hawkin's aber eine gleichgiltige.

Man erlaubte sich beifsende Urtheile ungerechterweise über dieses Werk, das sehr sorgfältige Nachweisungen aus den seltensten Schriften enthielt.

Später hat man das Verdienstliche daran erkannt und jetzt wird es mit mehr Eifer, als bei seinem Erscheinen aufgesucht.

Burney war ein gröſserer Musiker, als Hawkin's und ob er gleich nur Organist war, besaſs er doch ausgebreitete Kenntnisse. Sobald er sich als ein lieblicher Componist geltend gemacht hatte, überlieſs er sich der Neigung, in seiner Kunst Forschungen anzustellen, durchzog Europa, um Materialien zu einer Geschichte der Musik zu sammeln und gab die Beschreibung seiner musikalischen Reise in einem leichten angenehmen Styl heraus. Diese Beschreibung wurde in mehrere Sprachen übersetzt; alle Blicke der Kunstliebhaber waren dadurch auf ihn gerichtet und der Erfolg seiner Geschichte der Musik war schon vor ihrem Erscheinen entschieden.

Die ersten Bände dieses Werks verdienten die gute Aufnahme, die sie erhielten. Mehr als nöthige Gelehrsamkeit war darin nicht mit dem ermüdenden Pomp, wie in Hawkin's Geschichte der Musik, ausgebreitet, die mehr nachgeschlagen, als gelesen zu werden pflegt.

Burney hatte Geist und Fassungsgabe und wuſste seine Ansichten mit Geschmack und Zierlichkeit wiederzugeben, so, daſs auſser dem letzten Theil seiner Geschichte, der man vorwirft, nichts als eine, etwas breite Zeitung der neuern Musikgeschichte zu seyn, dieses Werk den gehabten Erwartungen entsprach.

Die musikalische Literatur des neunzehnten Jahrhunderts leidet noch in England durch den dortigen Geschmack, rücksichtlich moderner Musik. Eine Masse Lehrbücher, Wörterbücher, Methoden für Instrumente und Composition enthalten nur Wieder-

holung dessen, was schon hundert Mal gesagt ist, ohne neue Ansichten; Anecdoten über Musiker, Orchester, Theater, Concerts u. s. w. sind darin, in welchen Compilatoren immer nur die Werke Burney's und Hawkin's wiederbringen. Daraus bestebt, nebst einigen aus fremden Sprachen übersetzten Büchern, die jetzige englische Literatur. Es ist zu befürchten, daſs die schlechte Richtung, die das Studium der Musik in diesem Lande nimmt, noch lange ihren Zustand zu verbessern hindern wird.

Zusatz.

In einer der monatlichen Versammlungen der Gesellschaft der Harmonisten, bei welchen gewöhnlich der Herzog von Sussex, Bruder des Königs den Vorsitz führt, wurde 1829 das Benedicite unter Begleitung eines Fortepiano von der Versammlung, die aus 80 Mitgliedern bestand, auf ein von Tom. Cook, einem ausgezeichneten Künstler, nachdem jedes an einer Tafel Platz genommen hatte, in Harmonie gesungen. Nach dem Toast auf den König sang man das „*God save the King*“ mit Chorrefrains und dem Toast auf die Marine folgte das für mehrere Stimmen arrangirte Nationallied der Seeleute. Dann setzten sich mehrere Mitglieder nach einander an das Piano und begannen die *glees* verschiedener Arten; die von Parry, Blewitt und Tom. Cook componirten wurden am meisten beklatscht. Das *Glee* des letztern „*Fill my boy, as deep a draught*“ (Knabe füll' so tiefen Trunk) nahm sich besonders angenehm aus. Neun Sänger traten dann auf, um als Dankgebet den Canon von William Bird, Capellmeister der Königin Elisabeth, auf die Worte: *non nobis, Domine*, gesetzt, aufzuführen. Dieses

dreitheilige Gesangstück ist in einem Style geschrieben, der an die Werke Palästrina's erinnert und unter die bessern gelehrtern Compositionen gezählt werden kann, abgerechnet kleiner Uncorrectheiten, welche dem Zeitalter Bird's zur Last fallen. Der übrige Abend wurde mit *Catches* und verschiedenartigen originellen Liedern, die einen bezaubernden Eindruck zurückließsen, beschlossen.

Die schon von Fetis erwähnte Musik des Landes Wallis ist eben so originell als seine Poesie, sowohl hinsichtlich der Gesangsformen des Rhythmus und der Ausführungsweise, als hinsichtlich der Gestalt der Instrumente und der Art, die Accorde darauf zu moduliren. Die Gesänge der Walliser sind gröſstentheils Stanzen, Penillon's genannt. Man muſs sie hören, um davon eine richtige Vorstellung zu bekommen; denn die Wirkung des Gesanges hängt eben so sehr von der Manier der Ausführung als von der Composition ab. Die Penillon's sind sehr schwer zu spielen, weil der Sänger seinem Sangbegleiter folgen muſs, der auf seiner walliser Harſe phantasirt und nach Belieben bei irgend einem Tone stehen bleibt. Die Stimme muſs nun allen seinen Modulationen folgen können, ohne den Character des Liedes zu verändern. Deshalb hebt der Sänger seine Couplets fast niemals mit dem ersten Tacte an, um den Ton beurtheilen zu können, sondern gewöhnlich erst mit dem zweiten oder dritten Tacte. Ein guter Sänger versteht es auch, Verse von sehr verschiedenen Maſsen der nämlichen Melodie anzupassen und doch hat keiner nur die mindeste Kenntniſs von den Regeln der Musik. Auch ist keins ihrer Lieder aufgeschrieben, Alles ist bei ihnen Tradition; aber ihre Fassungskraft ist voll-

kommen. Zwei Instrumente gehören dem Lande Wallis eigenthümlich an; das eine ist die Harfe mit drei Reihen Saiten, das andere ist eine Art Viole von sehr bizarrer Gestalt, welche man Cruth nennt. Man braucht nicht erst zu sagen, daſs die walliser Harfe kein Pedal hat; dennoch hat sie, vermöge ihrer mehrfachen Saitenreihen, Halbtöne, wie unsere modernen Harfen. Von den drei Saitenreihen sind zwei unisono gestimmt, wahrscheinlich um eigenthümliche Wirkungen von Doppelsaiten hervorzubringen. Die mittlere Saitenreihe ist für die bekreuzten und mit b bezeichneten Noten. Diese Anordnung bietet groſse Schwierigkeiten in der Ausführung. Indessen spielen die walliser Harfner auf diesem Instrumente complicirte Passagen in raschen Bewegungen. Sie bedienen sich dabei der linken Hand zum Diskant und der rechten zum Baſs. Das Cruth ist ein Bogeninstrument, von welchem, wie man glaubt, die verschiedenartigen Violen und die Violine ihren Ursprung hat. Es hat die Gestalt eines länglichen Vierecks, dessen unterer Theil den Leib des Instruments bildet. Zwei auf den Seiten des Obertheiles angebrachte Stege verbinden sich aufwärts mit einem frei von der Mitte auslaufenden Griffe. Dieses Instrument ist mit vier Saiten bezogen und spielt sich wie die Violine, nur schwieriger, da es keinen Ausschnitt für den Bogen hat.

Die *Royal cambrian institution* hat den Zweck, wallisische Poesie und Musik zu erhalten. Sie bildete sich nach einer frühern *Cymmodorion* und hielt 1822 ihre erste Sitzung unter dem wallisischen Namen „*Eisteddwod*“ (Künstlerverein), vertheilte auch dabei Medaillen an Verfasser gälischer Ge-

Digitized by Google

dichte, an die walliser Tonkünstler und Sprachforscher. Seitdem fand jährlich ein solches Fest Statt und ein am 6. Mai 1829 gehaltenes wird, wie folgt, beschrieben:

Die Harfe sollte eigentlich das Hauptinstrument eines solchen Concerts seyn; um ihm jedoch mehr Mannichfaltigkeit zu geben, hatte man ein vollständiges Orchester beigefügt. Das Concert begann mit einer Ouvertüre in vollständigem Orchester, welche aus wallisischen höchst eigenthümlichen Originalliedern bestand. Der „Männermarsch" von Harluk, das Liedchen „*Gream of yellow ale*," welches Nicholson auf der Flöte spielte, und das walliser Ammenlied „Lullabey" schienen darunter die ausdrucksvollsten. Dann wurden verschiedene Lieder von Broadhurst, Atkin's, H. Watson, Braham, Collyer, Miſs Love und Miſs Paton (nun Miſstreſs Wood) gesungen. In der Mehrzahl dieser Gesänge herrschte eine sehr angenehme Melodie, aber man muſste sie mehr der englischen, als der eigentlichen wallisischen Musik angehörig betrachten, weil sie das Werk moderner Tonsetzer sind. Nicht so war es mit dem Liede „*Av hid y nos*," welches von Miſs Paton köstlich gesungen wurde und gewiſs eine sehr merkwürdige Originalmelodie ist. Noch wurde die Neugierde durch zwei auf dem Programme angekündigte Stücke erregt. Das eine war ein Penillon, welches, von M. W. Pritchard auf der walliser Harfe begleitet, drei Eingeborne des Landes Wallis vortrugen. Das andere war die Lieblingsarie „Sweet Richard" mit Variationen, welche Richard Robert's, ein blinder Ministrel aus Larnarvon, auf der Harfe mit drei Saitenreihen spielte. Dieser

Ministrel trug am Halse zwei kleine Harfen, die eine von Silber, die andere von Gold, welche er als Preise in dem Eisteddwod von Derbigh bekommen hatte. Wirklich konnte man nichts Interessanteres hören, als diese Gesangstücke. Die Pennillons wurden von drei Einwohnern Manavou's und Nanglyn's gesungen. Jeder sang eine Strophe in einem von dem seines Vorgängers ganz verschiedenen Tone. Unter ihnen zeichnete sich ein Greis durch die Wärme aus, welche er in den Vortrag dieser wilden Lieder legte; man sah ihm die Ueberzeugung an, diese Gesänge seiner Heimath seyen die schönsten auf der Welt. Die Penillon's machten vollkommenes Glück und wurden, so wie die Leistungen des blinden Barden aus Carnarvon, mit Begeisterung applaudirt. Man hätte es kaum für möglich gehalten, auf einem so undankbaren Instrumente bedeutende Schwierigkeiten so leicht zu behandeln; die angeborne Blindheit des Harfners, der Ausdruck von Güte auf seinem Gesicht und sein wirklich außerordentliches Talent gewannen ihm allgemeine Theilnahme. Einige minder bedeutende Stücke beschlossen dieses höchst eigenthümliche und merkwürde Concert, dessen Gleichen man nur in einem Lande wie England finden kann.

Anmerkung. Zelter sagt in einem Briefe an Göthe über gälische Musik, dafs sie rein originell und nicht die Pfuschereien der neuen Italiener nachmache; durch ihr *alla Scozza* suchen diese die schottischen Melodieen zu benutzen.

Ueber Concerts, die in England Statt haben, sagt ein Reisender: vergleicht man, anfangs von der Zusammenwirkung und Energie des Orchesters angegriffen, diese mit Leistungen auf dem Fest-

lande; so vermiſst man Zartheit der Uebergänge und besonders das, was man Wärme nennt. Ihre Oratorien sind eine Art Potpourri, indem zu einem solchen geistlichen Concerte wohl vierzig Stücke, deren Mehrzahl unter dem Mittelmäſsigen stand, gehören, dessenungeachtet wurden einzelne Stücke wohl zwölfmal wiederholt, so daſs es von 7 bis Nachts 12 Uhr währte.

D. Uebers.

XXI. Capitel.

Französische Musik, von ihrer Entstehung bis auf Ludwig XIV.

Den frühesten Chroniken nach stammt die französische Musik aus grauer Vorzeit her. Die ältesten Gesänge der Franken waren durchgängig in lateinischer Sprache geschrieben und den gothischen Balladen sehr ähnlich; sie hatten indeſs eine grössere Lebhaftigkeit. Bei öffentlichen Festen bedienten sich die Franken einer groſsen Anzahl Instrumente, die aber, nach Diodor, vor Errichtung der fränkischen Monarchie bei den Galliern, schlecht gewesen seyn mögen, da ihre Trompeten einen rauhen, dem Kriegsgetümmel angemessenen Ton gehabt haben. Cymbeln, Schellen, Klappern und Trommeln, auſser diesen Lyren, Harfen, Psalterien, wahrscheinlich von den Römern entlehnt, waren ihre Instrumente. Wie Fortunatus anführt, wurden dergleichen im sechsten Jahrhundert schon in der Pariser Cathedrale gebraucht; Gerbert will jedoch

in seinem „*cantu et musica sacra T.* 1. *p.* 216.“ nichts davon wissen und redet blos von der Vokalmusik.

Bei den alten Galliern war Musik mit der Religion und Staatskunst verbunden. Barden und Druiden mischten sich, als Volksoberhäupter, in alle bürgerlichen und kirchlichen Angelegenheiten. Aus Grundsatz wurden von ihnen weder ihre Religionsgebräuche und Lehren, noch ihre Gesetze schriftlich abgefaſst, sondern alles durch kleine Gedichte und Gesänge, die auswendig gelernt werden muſsten, fortgepflanzt.

Nach Julius Cäsar muſsten die Druiden, deren es zu seiner Zeit viele gab, diese Gesänge alle lernen, so, daſs Manche zwanzig Jahre dazu nöthig hatten. Ihre Gedichte und Musik waren der Aufsicht des ganzen Ordens unterworfen.

Die Barden, Vates und Cubages standen auch unter den Druiden und durften nichts ohne ihre Einwilligung thun. Ihre Macht und ihr Ansehen war bei den gallischen Kriegsheeren so groſs, daſs sie nach Diodor (*Lib. V. p.* 31.) durch besänftigende Gesänge zwei zum Angriffe gerüstete Armeen wieder aus einander brachten. Wenn sie, oder die Druiden es gut fanden, das Treffen den Armeen zuzulassen, erhoben sie während des Gefechtes ein groſses Geschrei, als Zeichen der Gefahr oder des Siegs. Ihre Theilnahme daran setzte sie in den Stand, Tapferkeit oder Feigheit eines jeden Kriegers zu bemerken und in ihren Gesängen Lob, oder Tadel und Spott auszusprechen. Als sie aber im dritten Jahrhundert nach Christi Geburt sich mehr an Vornehme oder Könige, die sie gern um sich sahen, weil sie von ihnen Lob erwarteten, anschlossen, sank

ihr Ansehen bei dem Volke, und sie wurden Parasiten (Schmarotzer, Schmeichler) genannt, den römischen *Scurris*, oder Possenreiſsern, die dem Heere ebenfalls folgten, gleich gesetzt.

Non placet, quem scurris laudant, manipulares mussitant.

Vates und Eurates sollen auch nur Personen gewesen seyn, die die von den Barden componirten Gedichte absangen.

Aernianus Marcellinus spricht von *dulcibus lyrae modulis* (sanften Tönen der Lyra); Valescius aber sagt, daſs die gerühmten heroischen Verse, in welchen die Heldenthaten der Gallier von den Barden besungen wurden, keine Hexameter gewesen wären. Ihre Sprache, ursprünglich celtisch, mit vielen Nasentönen und gehäuften Consonanten, wie in Niederbretagne, mag nicht angenehm und zum Gesang passend gewesen seyn. Diodor von Sicilien nennt sie grobtönend, rauh; Livius spricht (*Lib.* 21.) von dem Geheul und Gesang der Gallier, wobei sie ihre Schilde und Schwerter über den Kopf hin und her geschwungen hätten; Polybius nennt in seiner Beschreibung der Schlacht des Aemilius gegen die Gallier ihr Geheul und Geschrei so schrecklich und unglaublich, daſs die ganze umliegende Gegend zu ertönen geschienen habe. Da Clodwig nach einer über die Allemannen gewonnenen Schlacht bei Zülphen 495 ein Christ wurde, sorgte er, für seine Hofcapelle Musiker zu haben und erbat sich von Theodorich einen Tonkünstler. Die von diesem eingerichtete Kirchenmusik ging nachher unter Childebert, einen der vier Söhne Clodwig's, in die Cathedrale zu Paris über. Agathus, aus dem sechsten Jahrhundert, der die

Geschichte des **Procopius** fortgesetzt hat und die schon Christen gewordenen Gallier kannte, sagt von ihren Sitten und Eigenschaften viel Gutes und meint, sie unterschieden sich nur von den Römern in Stimme und Sprache. Kaiser **Julian** verglich diese mit dem Krächzen der Raben, so auch die Gesänge der alten deutschen Barden. **Eckhard** (*in vita Notkeri Balbuli*, beim Goldast *T.* 1. *p.* 353. *rer. Allemanicar*) sagt viel später: Zur Zeit **Gregor** III. hatten Gallier und Deutsche sehr oft Gelegenheit, römischen Gesang zu erlernen; sie waren aber unter allen europäischen Völkern am wenigsten geeignet, ihn in seiner Reinheit zu begreifen, es sey nun, daſs sie aus Leichtsinn immer etwas von dem ihrigen hinzumischten, oder ihre Wildheit sie hinderte. Ihre rohen, wie Donner brüllenden Stimmen waren keiner sanften Modulationen fähig, weil die Grobheit ihrer Kehlen diese unmöglich machte und ihre widerspenstigen Stimmen brachten nur solche Töne hervor, die dem Knarren eines von der Anhöhe herunter rollenden Lastwagens ähnlich waren und die, anstatt die Herzen zu rühren, sie vielmehr beunruhigten. Bei ihren Gastmahlen, die verschwendrisch gewesen seyn sollen, war stets Vocal- und Instrumentalmusik mit Tanz verbunden und Barden, die durch ihre mit Instrumenten begleiteten Gesänge die Thaten der Sieger preiſsen muſsten, waren gegenwärtig. Die Tänzer waren bewaffnet und schlugen den Tact mit den Schwertern und Schilden dazu. Bei verschiedenen Processionen zu Ehren ihrer Gottheiten hatten sie Musik. Sie kleideten sich dabei in die Felle der Thiere, die der Gottheit gewidmet waren, um welcher willen sie die Procession anstellten. Unter solchen

Verkleidungen wurden oft sehr alte und unanständige Spiele gespielt, die nach ihrer Bekehrung zum Christenthum, trotz der Befehle und Strafen der Bischöfe nicht unterblieben.

Die Orgel wurde 757 in Frankreich durch ein Geschenk eingeführt, welches der Kaiser Constantin VI. dem Pipin, Vater Carl's des Groſsen, machte. Einige Zeit darauf kam der Gregorianische Kirchengesang von Rom aus dahin und Mabillon ist der Meinung, daſs die Orgel viel dazu beigetragen habe, ihn zu heben. Carl der Groſse, der nichts versäumte, was Frankreich verherrlichen konnte, wendete sich an den Pabst Hadrian, um Sänger zu bekommen, die in dem Gregorianischen Kirchengesang Unterricht geben konnten. Dieser sendete ihm zwei Sänger, Theodor und Benedict, welchen er ein *Antiphonarium* (ein Chorbuch, in welchem die Vorgesänge mit Noten bezeichnet waren) mitgab, das er selbst geschrieben haben soll. Nach diesem Buch wurden nun alle Gesangbücher auf Befehl des Kaisers verbessert und der Gregorianische Kirchengesang überall eingeführt [1]).

1) Carl der Groſse legte, wie in Frankreich, in Fulda, Würzburg, St. Gallen, Reichenau, Weiſsenburg, Regensburg, Mainz, Trier Schulen an. Fulda wurde die berühmteste unter Rhabanus Maurus, ein Schüler Alcuins, der zuletzt Erzbischof in Mainz war. Fast in allen diesen Schulen sind Männer gebildet worden, die sich entweder als Practiker oder als Theoretiker auszeichneten und Liebe zum Gesang verbreiteten. Diese zu befriedigen, lieſs man es nicht dabei bewenden, während der Communion in der Kirche zu singen, man sang auch auſser der Kirche während das Brod zum Meſsopfer bereitet und gebacken wurde. In den frühern Zeiten muſsten sich die Mönche mit mancherlei Handarbeiten in ihren Klöstern

Zu dieser Zeit waren die Paladine und wandernden Musiker in Frankreich sehr zahlreich und nicht allein Musiker, sondern auch Historiker des Reichs. In ihren Liedern besangen sie die merkwürdigsten geschichtlichen Ereignisse ihres Landes und verewigten die Thaten ihrer Herrscher. Indeſs wurden doch diejenigen, welche ein Gewerbe von Musik machten, damals wenig geschätzt; ja Carl der Groſse verbot, ihnen Zutritt in den Klöstern zu gestatten, und in der ersten Capitularversammlung zu Aachen wird verächtlich von ihnen gesprochen.

Lange Zeit wurden von dem Volke blos kriegerische Lieder gesungen, ganz in dem Geschmack des damaligen barbarischen Zeitalters. Diese Lieder hieſsen *Chansons de gestes*, weil darin die Groſsthaten der Ritter gefeiert wurden. Sie waren auch

---

beschäftigen und während der Arbeit einen beständigen Gesang unterhalten, so wie auch bei den Mahlzeiten. Bei der Taufe, bei der Einweihung des Taufwassers (vielleicht gar bei dem Schöpfen desselben) muſste gesungen werden. Es wurde so viel gesungen, daſs thörichte und schädliche Miſsbräuche daraus entstehen muſsten.

Wenn ein Kranker mit dem Tode rang, kamen die Geistlichen vor sein Bette und sangen ihm so lange Lieder vor, bis er seinen Geist aufgab. Während dem Singen nahmen sie ihn aus dem Sterbebette heraus, legten ihn auf ein im Zimmer ausgebreitetes haariges Tuch (*Cilicium*) und fuhren so lange mit ihrem Gesange fort bis er den Geist aufgab. Wenn es zu lange währte, entfernte sich zwar ein Theil der geistlichen Sänger, einige aber muſsten beständig bei dem Kranken verweilen und ihren Psalmengesang ununterbrochen fortsetzen.

Zu diesem Gebrauche gab es besondere ausdrücklich vorgeschriebene Gesänge. Ein Kranker, der sich vielleicht wieder erholt hätte, wenn er in Ruhe geblieben wäre, konnte auf diese Weise leicht zu Tode gesungen werden.

wohl mit Geberdenspiel, Zusammenschlagen der Schilder und Schwerter verbunden. Die historischen Romanzen, die in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts Mode wurden, waren hiervon eine Nachahmung. Um ihren Muth zu entflammen, sangen die Krieger diese Lieder, wenn sie zum Kampf auszogen. Sidoine Apollinaire, der den Gesang Clotar's II. übersetzt hat, sagt, daſs sie mit voller Stimme (*magna vociferatione*) im ganzen Königreiche gesungen worden wären [1]). Dieser Gesang hat gar keinen poetischen Werth und verdiente keine Beachtung, wenn wir nicht hierdurch die Art der Gesänge kennen lernten, die unter den ersten französischen Königen in gereimter lateinischer Sprache gesungen wurden.

Der Gesang Roland's, das Rolandslied, ist allgemein bekannt. Neuere Schriftsteller haben bezweifelt, daſs je eine solche Person, die in den Romanen des Mittelalters vorkommt und die dem Ariost und Boiardo so einen schönen Stoff zu

---

1) Hier sind die ersten Verse dieses Lieds:

De Clotario est canere rege Francorum,
Qui ivit pugnare cum gente Saxonum,
Quam graviter provenisset missis Saxonum,
Si non fuisset inclitus Faro de gente Burgundionum.

Quando veniunt in terram Francorum,
Faro ubi erat princeps, missi Saxonum,
Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum
Ne interficiantur a Rege Francorum.

Das heiſst ungefähr:

Singt Clothar, dem Franken König,
Der die Sachsen zu besiegen auszog.
Er würde ihre Gesandten übel behandelt haben,
Wenn Faro, der Burgunder, sich nicht für sie verwendet hätte.
Als sie nach Franken kamen, wo Faro herrschte, gab ihnen
Gott ein, durch Meaux zu gehen, um sich den Zorn des
Königs von Frankreich zu entziehen.

ihren herrlichen Dichtungen lieferte, je gelebt habe. Es ist aber doch auch schwer anzunehmen, daſs ein in Italien, Spanien und Deutschland so sehr gefeierter Held nur eine poetische Figur gewesen sey. (Die Rolandssäulen in Nordhausen u. s. w. sind wohl nicht ohne geschichtliche Veranlassung errichtet worden.) Es ist unbekannt, ob dieses Lied in dem damaligen schlechten Latein geschrieben war, oder in der rauhen Volkssprache, wovon aus Carl's des Groſsen Zeit sich die erste Spur findet. In dem Eidschwure Carl des Kahlen und Ludwig des Deutschen kommen, als geschichtliche Monumente, ebenfalls Reste dieser Sprache vor. Mehr Wahrscheinlichkeit ist vorhanden, daſs dieser Gesang in der Volkssprache geschrieben war und der Verlust dieses Lieds ist um so auffallender, da es noch im elften Jahrhundert, als Wilhelm an der Spitze seiner Normänner England überzog, in der Normandie gesungen wurde; denn Rob. Wace, Verfasser des Romans *de Rou*, sagt, daſs der Ministrel Taillefer die Lieder von Carl dem Grossen, von Roland und Olivier im Augenblick anstimmte, als die Schlacht bei Hastings (14. Oct. 1066) begann.

Taillefer ki molt bien cantoit,
Sus un ceval ki tost aloit,
Devant ax (seux) s'en alloit cantant
De Carlemaine et de Rolant,
Et d'Olivier et de Vassans,
Ki moururent à Rainschevaaus.

Ungefähr heiſst dieses:

Taillefer ein guter Sänger
Auf dem Roſs mit raschem Schritt,
Ritt da vor dem Heere besingend
Roland und auch Carl dem Groſsen,

Olivier und andern Rittern
Die einst todt bei Roncevaux.

Der Graf Tressan glaubte einen Vers dieses Lieds in den Pyrenäen unter den Basken gefunden zu haben und gab eine französische Uebersetzung davon heraus. (S. Versuche über Musik, von Laborde, Th. II. S. 143); aber es ist nicht erwiesen, dafs dieser Vers zu dem berühmten Lied gehört habe.

Roland soll freilich nach der fabelhaften Erzählung des Turpin auf den Pyrenäen gestorben seyn; allein der Gesang auf ihn ist erst nach dessen Tode zum Andenken seiner Thaten gemacht, und mag nicht blos auf den Pyrenäen, sondern überall in Europa, wo es Soldaten gab, gesungen worden seyn; so dafs man eigentlich nicht einsehen kann, warum sich Rolandslied länger auf den Pyrenäen, als anderswo, erhalten haben sollte. Dennoch will Graf Tressan durch den Marquis Vivers Lansac, dessen Familie länger als sechs Jahrhunderte hindurch Güter auf den Pyrenäen besessen hat, einige Ueberbleibsel dieses Liedes erhalten haben, die noch im Munde der Gebirgsbewohner seyn sollen. Nach einer Uebersetzung in die neuere französische Sprache soll dieses Lied folgenden Inhalts seyn:

O Roland! honneur de la France,
Que par toi mon bras soit vainqueur,
Dirige le fer de ma lance
A percer le front ou le coeur
Du fière ennemi, qui s'avance etc.

„Roland, Frankreich's Ruhm und Ehre,
„Sieger sey mein Arm durch dich,
„Leite meiner Lanze Spitze,

„Daſs ich Stirn und Herz durchbohre
„Jedes Feindes, der mir nah't u. s. w.“

Bis in das vierzehnte Jahrhundert soll das Rolandslied gesungen worden seyn; doch hat es sich nicht bis auf unsere Zeiten erhalten. Marquis **Paulmy** hat in alten Romanen einige Ueberreste dieses Liedes gefunden, neue Strophen in ähnlichem Geiste hinzugesetzt und daraus ein so vortrefflich Lied gemacht, daſs, wenn das alte Rolandslied so beschaffen gewesen wäre, man sich über dessen groſse Wirkung nicht zu verwundern hätte. Es ist zu lang, um hier ganz übersezt zu werden. Im Allgemeinen heiſst es darin:

„Er sey Frankreich's Stolz gewesen,
Wer ihn gehabt, habe ein Heer besessen u. s. w.“

und

„Besser in dem Bivouaque
Schlief er auf seinem Habersack,
Als wie ein Fürst im Zelte.“

Dann wird seine Menschlichkeit gerühmt:

„Und Abends den Besiegten lud
Der Sieger ein zu trinken.
Ein jeder tapfre Mann im Heer
War ihm gleich und sein Bruder.“

Dieses Lied befindet sich mit musikalischen Noten in **Forkel's** Geschichte der Musik Th. 2. S. 224 — 229 [1]).

Einige Schriftsteller glauben, der berühmte Gesang vom gewappneten Manne, der in dem funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderte oft von Componisten benutzt worden ist, wäre das Rolandslied gewesen; wahrscheinlich ist dieses auch Irrthum.

---

1) Die gerühmte Vortrefflichkeit dieses Lieds, wenn es auch in der Uebersetzung viel verliert, ist nicht zu finden.
D. H.

Die *Chansons badines* (scherzhafte Lieder) sind neuer als die *Chansons de gestes.* Man kann mit Grund annehmen, dafs die Franzosen erst im zehnten Jahrhundert in ihrer Mundart zu singen anfingen. Mabillon hat die Namen einiger Musiker und Dichter aufgeführt, die nach dem zehnten Jahrhundert Liebeslieder in romanischer Sprache geschrieben haben. In dem folgenden Jahrhundert waren sie allgemein; sogar Priester dichteten Minnelieder. Der heilige Bernhardt hat auch dergleichen in seiner Jugend geschrieben; denn Beranger wirft ihm vor, scherzhafte Lieder gemacht zu haben.

Abeilard widmete seiner Heloise Verse in diesem Styl; sie fanden allgemeinen Beifall und wurden lange nachher in verschiedenen Ländern gesungen.

Unter den Musikern, die seit Carl des Grossen Zeit bis auf Guido d'Arezzo florirten, sind Rabanus und Haymar von Halberstadt, Zeitgenossen der von Pabst Hadrian geschickten Sänger, merkwürdig; Heris, Schüler von Rabanus, Remi d'Auxerre, einer der gelehrtesten Kirchenväter der lateinischen Kirche, am Ende des neunten Jahrhunderts; Hucbald, Mönch von St. Amand, ein Zeitgenosse Remi's, und Odon, Abt von Cluni in Burgund, der etwas später lebte, verdienen erwähnt zu werden; so wie auch Aurelian, ein Mönch von Reome, der in dem neunten Jahrhundert eine Abhandlung über Musik unter dem Titel „*Musicae disciplinae*“ schrieb.

Nach einem Manuscript, das sich in der Laurentiuscapelle in Florenz befindet, hat der Abt Gerber in seiner Sammlung „*Ecrivains ecclésiasti-*

ques,“ diese Abhandlung, die blos Kirchengesang betrifft, durch Druck der Nachwelt erhalten.

Hucbald und Remi haben ebenfalls musikalische Abhandlungen geschrieben. Hucbald, ein Niederländer, 840 geboren, ward Mönch in St. Amand, in der Diöces von Turnay und starb 930. Seine Lehrsätze sind in zwei Abhandlungen in der Gerbertschen Sammlung befindlich. Er war als Musiker weit mehr als Aurelian und Remi unterrichtet. In seinen Werken finden sich Beispiele von Harmonie, die beweisen, daſs der mehrstimmige Gesang schon vor der Zeit des Guido d'Arezzo eingeführt war. Die ersten Capitel seines Werks „*Musica Enchiriadis*“ enthalten eine Auseinandersetzung seines von ihm angegebenen Notensystems, nach welchem durch acht verschiedene Zeichen zwei und eine halbe Octave notirt wurden, was für die damalige Musik genügte. In dem 13ten Capitel, das von den Grundsätzen der Harmonie handelt, die unter dem Namen Diaphonie bekannt war, ist ersichtlich, daſs diese Harmonie aus fortschreitenden Quarten, Quinten und Octaven bestand. In der römischen Kirche sind die Hymnen u. s. w., Antiennen (Vorgesänge) von Odon componirt, noch im Gebrauch [1]).

Philipp von Vitry, Bischof von Meaux, 1316 gestorben, gilt für den lateinischen Schriftsteller Vitriacus, der in der Mitte des vierzehnten Jahr-

---

1) Odon, Abt von Cluny, war für seine Zeit ein gelehrter Musikus. Von ihm ist noch eine Abhandlung über die musikalischen Grundsätze vorhanden, die sehr klar und deutlich gibt, was man 950 hierüber geben konnte.

hunderts lebte und ist der beste Commentar des Franconi. Dieser Schriftsteller ist weniger bekannt, als Jean de Muris, Doctor auf der Pariser Universität, den England Frankreich ohne Grund streitig machen wollen. Seine weitläuftige Abhandlung über Musik ist betitelt „*speculum musicae*" (musik. Spiegel). Es gibt in der königlichen Bibliothek davon ein herrliches Manuscript. Der Abt Gerbert hat dieses nicht gekannt und die Werke von Jean de Muris oder Murs, die er in seiner Sammlung von Schriftstellern über Kirchenmusik aufgenommen, bestehen aus unvollständigen und fehlerhaften Abschriften. Jean de Muris hat lange Zeit für den Erfinder der Mensuralmusik gegolten, weil man die Abhandlung Franconi's nicht kannte, die zwei Jahrhunderte älter ist, als de Muris schrieb.

In seinem „*speculum musicae*" befindet sich ein vollkommenes System über musikalisches Zeitmaaſs und deutliche Regeln über die sogenannte schwarze Notation, deren sich die Componisten in dem vierzehnten Jahrhunderte bedienten. Unter den französischen Schriftstellern, die über Musik geschrieben haben, ist er der vorzüglichste.

In dem zwölften Jahrhundert war die romanische Sprache eine ausgebildete; Dichter, die fast immer auch Musiker waren, gebrauchten sie durchgängig zu ihren Gesängen und gereimten Dichtungen, denen sie Musik beifügten. Diese Sprache, im Allgemeinen die Sprache von Oil genannt, unterschied sich von einer andern, die in den mittägigen Provinzen Frankreichs geredet wurde und die Sprache von Oc hieſs.

Die Provenzalischen Toulousischen Troubadours bedienten sich der ersten, so wie sie jetzt noch in dieser Gegend gesprochen wird; die sogenannten Trouvers und Ménéstrels dichteten aber in der andern Sprache [1]).

Die Art von Gedichten, welche die Troubadours sangen und am beliebtesten waren, heiſsen Lay. Die Lays waren in Musik gesetzte Mährchen und bestanden aus regelmäſsigen Stanzen, die gewöhnlich Liebes- oder traurige Abentheuer enthielten. Die Gesänge der Trouvers und Ménéstrels bekamen den Namen Romanzen, weil sie in romanischer Sprache geschrieben waren, die aus einer Mischung von der römischen und andern Landessprachen entstanden war.

Es scheint übrigens, daſs diese Art von Gesängen und Liedern den Spaniern nachgeahmt waren, die sie schon lange vor den Franzosen hatten.

Die Lays und Romanzen wurden mit Begleitung der Harfe, der Leier, Violine oder auch der Guitarre oder Guiterne, eines spanischen Instruments, gesungen.

Die Ménéstrels erfanden gewöhnlich auch ihren Stoff selbst, so daſs Dichtkunst und Musik von einander unzertrennlich waren. Diese vereinigte Eigenschaft, ein Erbtheil der Troubadours, Trouvers und Menestrels, hieſs *gay savoir* (die lustige Wissenschaft) im Provenzalischen *gaysaber.*

---

1) Die Liebe für Gesang ist in der Provenze und in Languedoque noch vorherrschend. Es gibt ein Sprüchwort: der Provenzale fordert seinen Feind auf ein Lied heraus, oder dient ihm mit einem Lied, wie der Italiener dem seinigen mit dem Dolche. D. Uebers.

Die in dieser Kunst Erfahrenen bildeten Vereine, wie z. B. den der Ménéstrandie und *les Cours d'Amour* (Gerichtshöfe der Liebe) u. s. w. Der erste Gerichtshof wurde in Aix, der zweite in Avignon gehalten. An dem letzten war Fanette de Cantelm, Tante der berühmten von Petrarka besungenen Laura, Vorsteherin. Dieser Hof gelangte zu grofsem Ansehen, und das Sonderbarste ist, dafs die Päbste ihn unter ihren Schutz nahmen.

1323 bildeten sieben der ersten Toulousischen Troubadours die Gesellschaft der Supergay, die wieder zu Entstehung der *jeux floraux* (Blumenspiele) Veranlassung gab. Dieser Verein hielt alle Sonntage in einem Garten seine Sitzung und bestimmte Preise, die den 1. Mai vertheilt wurden. Der zuerst bewilligte, ein goldenes Veilchen, wurde dem Troubadour Arnould Vidal im Jahr 1324 für eine Art Romanze an die heilige Jungfrau zuerkannt. Diese Anstalt besteht noch, ist aber blos ein Dichterverein.

Der Troubadours, Trouvers und Ménéstrels wurden in diesem und dem folgenden Jahrhunderte immer mehr; daher gab es eine Menge Romanzen. Thibaut, Graf von Champagne [1]) und König von Navarra, Carl von Anjou, Perrin von Angecourt und Andere zeichneten sich unter diesen musikalischen Dichtern aus. Sie änderten nichts in der Form ihrer Liebesromanzen, die oft voll fader Gemeinplätze sind und ewige Klagen über Verunglimpfungen, oder wehmüthige Bitten an ihre Geliebten um Erhörung enthalten. Es kommt dies in

1) Dessen Romanzen sind gesammelt und von Wilhelm Machauldt in Musik gesetzt.

allen Romanzen so häufig vor, daſs man glauben muſs, es sey unumgängliche Form gewesen. Z. B. es wird wieder grün; der Frühling kommt wieder; die Nachtigall singt, drum singe auch ich.

Diese Lieder waren einfach und leicht und ohne bestimmtes Zeitmaſs; man findet nur einen Unterschied von längern und kürzern Sylben darin, wie in dem Kirchengesang [1]).

---

1) Proben von Liedern besserer Art sind in Gräter's Brago nnd Hermode (Bd. 2. Abth. 2. S. 6 u. 7.) enthalten, sowohl in romanisch-provenzalischer, als romanisch-französischer Sprache.

1) Romanisch-provenzalischer Sprache:

Al chans d'ensels commenza ma chanso;
Chant ang chantar la Chiaata et Aiglos
E' pels cortils veg vertegar le iuis
La biava flors que par entré et hoissos
El riu ciar corren sobr el sabios
La u sespand la blanca flot del lis —

Singen Vögel wieder,
Dann erschallt auch mein Lied. —
Hör ich wieder singen
Die Lerche nnd die Amsel,
Seh' Ich wieder grünen
Den Grund der Wiesen;
Prangt die biaue Biume
Wieder in den Hecken.
Und wenn kiare Bäche
  Ueber Sand fortrinnen,
Dorthin, wo die weiſse
  Lilienblume duftet.

2) Romanisch-französische Sprache:

Qnant florist la vielette,
  La rose et ia flor de giai,
Que chant li papegai
  Lors mi poignent amorettes,
Qui me tiennent gais;
  Mis pieça ne chantai
Or chanterai et ferai
  Chanson joiiette
Pour i'amour de ma miette
  Ou grand pieça me donnai.

Obgleich von den ältesten Troubadours Gedichte vorhanden sind, so scheinen doch die mehrsten Melodieen dazu verloren gegangen zu seyn. Von einem tapfern Ritter in der Picardie, Chatelain de Coucy, der in dem zwölften Jahrhundert in Palästina blieb, gibt es noch viele Gedichte, aber nur einige Melodieen, welche La Borde in seinem Werk [1]) hat abdrucken lassen. Ein singbarer und natürlich fließsender Baſs ist zu solchen Melodieen nicht zu setzen, da in den melodischen Fortschreitungen auf Beziehungen der Accorde keine Rücksicht genommen worden ist, auch schwerlich genommen werden konnte, weil man in dem Zeitalter dieses Dichters kaum anfing, harmonische Beziehungen kennen zu lernen.

M. Berne glaubt, daſs die Notation dieser Lieder nicht recht verstanden worden und daſs deren Musik nicht einfach, sondern sehr mit Verzierungen überladen gewesen. Wie dem auch seyn mag, so nahmen diese Lieder erst gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts den entschiedenen Nationalcharacter an, der sich seitdem stets rein erhalten und diese Lieder und Romanzen in Europa in die Mode gebracht hat. Zur Zeit Franz I., d. h.

Wenn das Veilchen blühet
Und die Ros' und Tulpe,
Wenn die Vögel singen,
Necken mich die Liebesgötter,
Welche mich so fröhlich machen. —
Niemals noch sang ich;
Doch bald sing ich
Ein artiges Liedchen
Der Liebe der Theuern,
Der ich innig ergeben.

1) *La Borde Essai sur la Mus. ancienne et mod. T. II. p. 258.*

1520, sangen selbst die Italiener diese Lieder mit Entzücken und componirten dergleichen unter dem Titel „*Canzonetti alla Francesce*“ (Gesänge in französischer Weise). Die Componisten, die sich in dieser Art Musik am meisten ausgezeichnet hatten, waren Faignant, Noé Lupi, le Herteur, Vermont und Consilium.

Beinahe alle französischen Gesänge aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert waren für Eine Stimme; wenig Trouvers hatten so viel musikalische Bildung, um etwas für drei oder vier Stimmen schreiben zu können. Einer davon Adam de la Halle, der Buckliche von Arras, zeichnete sich 1280 als Verfasser mehrerer dreistimmiger Gesänge und Motetten aus. In der königlichen Bibliothek zu Paris befinden sich Compositionen von ihm. Man sieht, daſs Adam de la Halle Kenntnisse genug besaſs, um mehrstimmige Stücke zu schreiben; aber man weiſs nicht, ob er dieses in Frankreich oder während seines Aufenthalts in Neapel an dem Hofe des Herzogs von Anjou lernte. Gewiſs sind diese dreistimmigen Stücke und Motetten in Beziehung auf Harmonie noch mangelhaft; aber sie sind doch die ersten und ältesten regelmäſsigen Compositionen für Gesänge zu drei Stimmen, die man bis jetzt kennt.

Die Motetten dieser Trouvers haben mehrere merkwürdige Eigenheiten. Sie bestehen aus Choral der Antienne oder dem ersten Vers, der in der Kirche gesungen wird, und einer Hymne mit lateinischem Text im Basse; ein oder zwei Stimmen sind dagegen wieder sehr hoch gesetzt, und, was den damaligen barbarischen Geschmack bezeichnet, diese höhern Stimmen hatten den Text von franzö-

sischen Liebesliedern. Dergleichen Motetten wurden bei Processionen gesungen. Diese Sonderbarkeit ist nicht die einzige, die man in der Kirchenmusik damaliger Zeit findet. Obgleich der römische Gesang in allen Hauptkirchen des Königreichs angenommen war; so hatte doch manche Stadt noch ihren eignen Gesang, der viel Albernheiten enthielt. Z. B. in Sens und andern Orten wurde, mitten in der lateinischen Messe, die Epistel französisch gesungen. Dies hieſs farçirte Epistel. Sie war mehr umschrieben, als übersetzt und mit lächerlichen Traits angefüllt. Diese Traits sind die Verse zwischen dem Graduale und dem Evangelium in der Messe.

Lieder in der Volkssprache waren nun die einzigen, die die französischen Frauen kannten, und es kam vor, daſs bei groſsen Processionen, wenn die Geistlichen Athem holend inne hielten, die Mädchen, da sie kirchliche Betgesänge nicht kannten, ihre lustigen Lieder sangen, von denen der Text doch ein wenig ausgelassen und frei war.

Es ist schon erwähnt, daſs Ménéstrels und Troubadours einen Verein unter dem Namen Ménéstrandie, Liebeshof, bildeten. Diese Ménéstrels oder Ménétriers stifteten 1330 die Verbrüderung *St. Julien des Ménétriers.* Das folgende Jahr wurde das Hospital gegründet, was diesen Namen trug, und ein Vorsteher ernannt, der König der Ménéstrels hieſs. Die Verhandlungen über diese Verbrüderung wurde im Chatelet 23. Nov. 1331 niedergeschrieben. Eine andere zahlreiche Gesellschaft von Sängern, Instrumentisten, Rittern, Paladinen und sogar Possenreiſsern wurde auch Ménéstrandie genannt.

Die Musiker, die sich durch die letzten beschimpft glaubten, trennten sich von diesem Verein

und machten 1397 neue Gesetze, die Carl IV. den 24. April 1407 bestätigte.

Man sieht hieraus, daſs sie ihren Titel änderten und sich Spieler tiefer und hoher Instrumente nannten. Die Stelle eines Königs der Geiger wurde durch mehrere Ordonnanzen und Statuten der französischen Regenten bestätigt; aber wegen der Ansprüche derer, die diese Würde bekleideten, gab sie zu mehreren auffallenden Processen Veranlassung. So ausgebreitet auch der Gerichtshof des Königs der Ménétriers war; so schien er doch Dumanoir dem Jüngern, der diese sonderbare Würde bekleidete, zu beschränkt. Indem er sich auf die nichtssagende, eitle Bestallung der Verbrüderung (berief die der Ménétriers und Joueurs), wollte er Organisten, Claviermeister und selbst Componisten nöthigen, die Meisterschaft bei ihm zu empfangen und eine Abgabe an ihn zu zahlen.

Ein Polizeibefehl vom 16. Jun. 1693 bestätigte seine Ansprüche und setzte hierdurch die geschickten Musiker aus der Zeit Ludwig's XIV. diesen Ménétriers gleich. Letztere appellirten wider diesen Ausspruch und das Parlament sprach sie 1695 von jenen Ansprüchen frei. Dergleichen Streitigkeiten kamen zu verschiedenen Zeiten wieder vor und die Weigerung der Musiker gegen die Ansprüche des Königs der Geiger hörte nur mit Guignon auf, der diese Würde zuletzt bekleidete und 1773 darauf verzichtete. Seit dieser Zeit gibt es keine Ménétriers in Frankreich mehr; nur figürlich gibt man schlechten Musikern, Fiedlern diesen Namen.

Um das Ende des vierzehnten Jahrhunderts hatte man in Frankreich in der Composition von Musik-

stücken für mehrere Stimmen wenig Fortschritte gemacht. In einem Manuscript, Gedichte von Guillaume de Machault enthaltend, der nach damaliger Sitte Dichter und Musikus zugleich war, befinden sich noch Monumente dieser musikalischen Kunst. Sie bestehen aus Lays, Virelais (Lieder mit kurzen Versen), Balladen und Rondos über verschiedene Gegenstände, für Eine und auch für drei und vier Stimmen. Diesen Stücken folgen Motetten für Eine Stimme und eine Messe zu vier Stimmen, welche letzte bei der Krönung Carl's V. im Jahr 1364 aufgeführt worden zu seyn scheint. Der gröſste Theil dieser Musikstücke enthält grobe Verstöſse gegen die Harmonie; ein Beweis, daſs seit Adam de la Halle die Kunst, für mehrere Stimmen zu setzen, nicht vervollkommt war, und daſs selbst die Vorzüge dieses musikalischen Dichters nicht den Beifall der Franzosen haben konnten.

Gegen die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts bemerkt man, daſs die französischen Musiker bedeutende Fortschritte gemacht hatten. Einer von ihnen, Egide Binchois, Zeitgenosse des Belgiers Guillaume Dufay, theilt mit diesem und dem Engländer Dunstaple die Ehre, gewisse Verbesserungen in der Harmonie und in dem Notensystem bewirkt zu haben.

Nach Binchois ist Antoine Busnois, Capellmeister Carl's des Kühnen, Herzogs von Burgund, 1470 ausgezeichnet. Er war ein Zeitgenosse einiger von Tinctoris rühmlich erwähnten französischen Musiker, Namens Barbigaut, Domart und Regis. In einigen Manuscripten findet man Motetten und Gesänge von Bunois für vier Stimmen, die beweisen, daſs er seinen Ruf mit vollem

Recht verdiente und einer der gelehrtesten Musiker war.

Jean Mouton und Anton Brumel nahmen hierauf unter französischen Musikern den ersten Rang ein. Sie waren Zeitgenossen des berühmten Josquin de Pré's, der den Niederlanden Ehre machte, und beide glänzten in den letzten Jahren des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Jean Mouton war Capellmeister Ludwig's XII.; Brumel hatte Jean Okenhem, einen berühmten niederländischen Musiker Ludwig's XI. zum Lehrer. Von ihm sagte Glaréan, er sey mehr gelehrt, als genial gewesen; aber es ist hier schwer zu verstehen, was er unter Genie in einer Zeit versteht, wo Composition weiter nichts war, als die Kunst, Töne nach gewissen angenommenen sonderbaren Regeln zu ordnen; zu einer Zeit, wo gar keine Zeichen guten Geschmacks zu finden waren. Erfindung ausdrucksvoller Melodieen war damals den berühmtesten Musikern Europas unbekannt. Die Kirchenmusik z. B. bestand in dem Absingen eines gewöhnlichen Gesangs, den der Contrapunctist zum Thema genommen hatte, und in einem mehr oder weniger gut geordneten Contrapunct, wozu accompagnirt wurde, so dafs, wenn drei, vier Stimmen sangen: „*Kyrie eleison*“ oder „*Gloria in excelsis*,“ eine andere Stimme sang: „im Schatten der Gesträuche,“ oder: „küfs mich, mein Lieber“ u. s. w.; was zu dieser Zeit Volkslieder waren. Man mufs gestehen, dafs bei Compositionen nach diesem System wenig Genie erforderlich war.

Unter der Regierung Franz I. erhielt die Kunst einen neuen Schwung. Dieser Herr hatte 1530 zwei Capellmeister, Claude de Sermisy oder

Servisy und Aurant. Von ihren Werken ist nichts mehr vorhanden; aber man wird entschädigt durch die Compositionen des Clem. Jannequin, des geschicktesten und berühmtesten Musikers dieser Zeit; eines der ersten, von dem man sagen kann, er habe wirklich Genie gehabt. Dieser Componist gab 1544 eine Sammlung seiner Werke unter dem bezeichnenden Titel: „Musikalische Erfindungen zu vier und fünf Stimmen" heraus. In dieser Sammlung befindet sich das so originelle Stück: die Schlacht oder Niederlage der Schweizer bei Marignan. Alle militärischen, damals im Gefecht üblichen Ausdrücke kommen darin vor, eine lustige Anwendung der Trompeten, Kanonendonner, Trommeln und Waffengeklirr, recht malerisch!

Einige Sammlungen des Pierre d'Attaignant, eines Pariser Buchdruckers, von 1529 und folgenden Jahren machen uns mit den Namen und den Compositionen verschiedener Zeitgenossen des Clement Jannequin, bekannt, die als geschickte Musiker zu jener Zeit gerühmt wurden. Es sind dieses Herdin, Roussée, Gosse, Certon, Hottinet, A. Mornable, G. le Roy, Vermont, G. le Heurteur und Philibert Jambe de Fer. In ihren Werken herrscht immer derselbe Geist und man findet darin wenig Merkwürdiges. Zu dieser Zeit wurde sehr selten etwas Neues erfunden; nur in einigen Stücken des Clement Jannequin und etwas später in den Werken Claude le Jeune von Valenciennes und in einigen französischen Liedern von Claude Gondemel findet man neue musikalische Gedanken. Von den andern hier genannten Musikern kann blos gesagt werden, daſs sie ihre Harmonie mit Geschicklichkeit ordneten.

Goudimel zu Besançon, um das Jahr 1520 geboren, war einer der Menschen, die erschaffen sind, um an der Spitze der Künstler ihrer Zeit zu stehen. In der katholischen Religion erzogen, wurde er später in seinem Geburtsorte Capellmeister. Er legte sich auf Compositionen von Kirchenstücken und begab sich dann nach Rom, wo er die Ehre hatte, Palästrina's Lehrmeister zu werden. Nach seiner Rückkunft in Frankreich nahm er die reformirte Religion an, in welcher es zu der Zeit dort viele Proselyten gab. Sein schönes Talent benutzte er, die von Marot und Theodor de Péze übersetzten Psalmen für den Gesang zu componiren. Später arrangirte er sie für vier Stimmen, wovon er eine schöne Ausgabe veranstaltete. Dieses Werk erhöhte den Ruf, der schon durch eine grofse Anzahl seiner herausgegebenen vier- und fünfstimmigen französischen Gesänge ziemlich verbreitet war, noch mehr.

Zur Zeit der Bluthochzeit 1572 kam leider dieser wackere Künstler um sein Leben. Er war damals in Lion und Mantelot, der dasige Gouverneur, liefs ihn in die Rhone werfen.

Claude le Jeune, bekannt unter dem Namen de Claudin, wurde 1535 in Valenciennes geboren und kam nach Beendigung seiner Studien in der Schule berühmter niederländischer Musiker nach Paris, wo man gar bald die Leichtigkeit seiner Compositionen allgemein bemerkte. Einigen Schriftstellern nach soll er Capellmeister bei Heinrich IV. gewesen seyn; das ist aber ungewifs. Richtiger ist, dafs seine Compositionen bei Hofe gut aufgenommen wurden. In seinen letzten Lebensjahren begab er sich nach Holland, wo er die Psal-

men und das hohe Lied für die protestantische Kirche in Musik zu setzen begann.

Das Jahr 1581 ist ein in der Geschichte der französischen Musik merkwürdiger Zeitraum, weil man da den ersten Versuch eines musikalischen Dramas machte. Bei dem Vermählungsfeste des Herzogs von Joyeuse und der Mademoiselle Vaudecourt wurde dieses Stück in dem Louvre aufgeführt. Balthazarini, aus Piemont, zu seiner Zeit ein berühmter Geiger, war durch den Marschall Brissac an Catharina von Medicis gesendet worden, die ihn zu ihrem Intendanten der Musik machte. Man übertrug ihm die Besorgung eines dramatisch musikalischen Festes zur Feier der Hochzeit des königlichen Günstlings und er entwarf den Plan eines Musikstücks, das er „komisches Ballet der Königin" nannte. Er verstand sich mit zwei Cammermusikern Heinrich's III., Beaulieu und Salmon, die einen Theil der Tanzmusik und mehrstimmigen Gesänge componirten. Das Stück wurde durch mehrere Cavaliere und Hofdamen aufgeführt, und der Effect war sehr günstig, weil man bis jetzt in Frankreich nichts Aehnliches gehabt hatte. Das war der erste Keim der Oper, die ein Jahrhundert später stehend wurde.

Die Regierung Heinrich's IV. war den Fortschritten der Musik nicht günstig. Dieser Herr, obgleich den Künsten nicht abhold, konnte sich bei seinen vielen Staatsgeschäften dem Vergnügen und Schauspiele nicht hingeben; wenn er glaubte, daſs Frankreich wohl einer Messe werth sey [1]), wollte

1) Heinrich's Worte: „Paris ist wohl eine Messe werth," als er, um diese Stadt zu gewinnen und die Ruhe im Innern sei-

er wenigstens diese kurz haben und achtete nicht sehr auf die Motetten, die ihm sein Capellmeister zum Besten geben konnte. Es ist gewiſs, daſs zu dieser Zeit die französische Musik gegen die bei andern Nationen, namentlich der Italiener, zurückging.

Ludwig XIII. war ein guter Musiker und componirte selbst mehrstimmige Sachen; dessenungeachtet that er wenig für eine Kunst, die ihm über alles ging, indem er — immer unentschlossen — seinem Richelieu Alles und auch die Protection der Künste überlieſs. Dieser miſstrauische Minister, nur geneigt, den Mecenas der Gelehrten und Künstler zu machen, wenn sie ihn lobten, hatte von den Musikern wenig zu erwarten: also that er auch nichts für sie.

Die Vernachlässigung der Musiker während der langen Herrschaft dieses Priesters, verbunden mit den Anforderungen des Königs der Ménétriers, Tanzmeister unter sich aufnehmen zu müssen, damit sie nur Berechtigung erlangten, Musik zu treiben, verursachte mehr ein Sinken der musikalischen Kunst, welches bis zur Majorennität Ludwig's XIV. dauerte. Der Minister Mazarin selbst konnte weder diese noch die Künstler wieder emporheben, obgleich dieser italienische Prälat seinen vaterländischen Geschmack mitgebracht hatte und die Musik an dem Hofe der Marie von Medicis wieder einzuführen suchte. Die Zeitverhältnisse waren sonst auch wenig günstig. Eine politische und gesellschaftliche Umgestaltung ging in Frankreich, wie

---

nes Reichs wieder herzustellen, zur katholischen Religion übertrat.

in ganz Europa vor sich; die Kriege der Fronde [1]) und in deren Folge die Unbeständigkeit und Veränderung des bürgerlichen Zustandes war dem Fortschreiten einer Kunst nicht günstig, die nur bei Wohlleben und friedlicher Ruhe gedeihen kann.

Einige Schriftsteller, die unter der Regierung Ludwig's XIII. lebten, sprechen mit Entzücken von drei Musikern, von welchen sich zwei schon vor dem Tode Heinrich's IV. bemerklich gemacht hatten; diese waren Eustache du Courray, Jaq. Manduit und Arthur Cousteaux. Du Courray, 1549 geboren, wurde Fürst der Musiker genannt; eine Würde, die, wie man früher gelesen hat, ohne besondere Wahl und Verdienst ertheilt ward. Nach und nach wurde er Capellmeister Heinrich's IV. und Ludwig's XIII. Unter seinen Werken wird eine Messe und ein Requiem als gute Arbeit erwähnt; bei genauerer Prüfung aber erscheinen sie sehr platt. Mersenne hat auch des Jaq. Manduit rühmlich gedacht und nennt ihn den Vater der Musik; doch scheint dieser Titel nach dem Requiem, das sich von ihm in der *Harmonie universelle* befindet, sehr unpassend. Die Kunst muſste wirklich sehr entartet seyn, daſs man solche Sachen der Aufbewahrung werth hielt.

Arthur oder Artus aus Cousteaux, viel jünger als du Courray und Manduit, besonders als Componist von Kirchenmusik und Liedern für mehrere Stimmen damals bekannt, gilt für den geschicktesten Musiker unter der Regierung Ludwig's XIII., so wie es Boesset für einstimmigen

1) Namen der Partei gegen den Hof, oder vielmehr Mazarin.

Gesang und für Trinklieder war. Heutzutage würde die Musik dieser Componisten sehr schwach erscheinen und man würde nicht begreifen, durch welche Mittel weit geschicktere Musiker durch sie in Vergessenheit gerathen konnten.

Die im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts üblichen Instrumente waren Laute, Viole, Violine und Clavecin. Jaques Manduit, von dem früher die Rede war, wurde als Meister auf der Laute angesehen. Am Hofe Heinrich's IV. zeichneten sich noch Jaques und Charles Hedington, zwei Schotten, durch ihre Fertigkeit auf diesem Instrumente aus. Ihr Nebenbuhler war Jul. Herichon, der vorzüglich gut accompagnirte. Die beiden Gaulhee's ernteten ebenfalls den Beifall Ludwig's XIII. und seiner Hofleute; Hemon und Blancrocher werden auch als gute Lautisten erwähnt. Unter den Geigern, die sich im Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts den meisten Ruhm erwarben, werden Hottemann und Laridelle genannt. Beide haben mehrere Stücke für die Geige hinterlassen, die längst in tiefe Vergessenheit gerathen waren, als Desmaret's, Saint Colombe und du Buisson, ihr Nachfolger, sich bemerkbar machten.

Zu Heinrich's IV. Zeit befand sich an dem französischen Hof ein Orchester von Saiteninstrumenten, die sogenannte Bande der 24 königlichen Geiger. Diese hatten, wie damals alle solche Gesellschaften, Privilegien, besonders das, wovon sie am meisten Gebrauch machten, die Ohren ihrer Zuhörer zu zerreifsen; denn Wenige von ihnen verdienten den Namen Musiker, da der gröfste Theil höchst unwissend war, keine Noten lesen konnte und die Stücke auswendig lernte, die zum Vergnü-

gen der königlichen Familie gespielt wurden. Einer der Voraltern des berühmten Componisten und Schachspielers Philidor [1]), Musikus Ludwig's XIV., erhielt den Auftrag, die Musik dieser Bande, die bei feierlicher Gelegenheit aufgeführt wurde, zu sammeln. Diese Sammlung ist noch vorhanden und man sieht aus der Einfachheit dieser Musik, dafs die Bande sehr wenig Fertigkeit haben mufste, wenn man sie mit der gleichzeitigen italienischen oder deutschen vergleicht. Indessen scheint Beauchamp, Cammermusikus Ludwig's XIII., ein verdienstvoller Künstler gewesen zu seyn.

Drei Brüder, Louis, François und Charles Caperin, waren drei der geschicktesten Organisten zur Zeit Heinrich's XIII. und die Stammväter einer Familie von Musikern, die sich seit zwei hundert Jahren ausgezeichnet haben. Sie waren aus Chaume und kamen glücklicherweise zu einer Zeit nach Paris, wo sie ihr über alle Andere hervorragendes Talent geltend machen konnten. Louis war an Fähigkeiten der Vorzüglichste. Er starb 1665 und hinterliefs 3 Bände Musikstücke für das Clavecin, die jetzt noch als gut geschrieben geachtet werden können. Manard und Richard galten damals auch für gute Orgelspieler.

Es scheint im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts das Clavecin in Frankreich mit Efolg cultivirt worden zu seyn. Thomas Champion und

1) Von diesem berühmten Schachspieler, der in Berlin drei Spiele mit verbnndenen Augen gegen drei Meister zu gleicher Zeit gewann, rühren die auch in Deutschland mit Beifall gegebenen Opern „der Hnfschmidt" und „der Soldat als Zauberer" her.

sein Sohn Jaques Champion entzückten Hof und Stadt, blieben aber weit hinter des ersten Schwiegersohn Champion de Chambonniere zurück. Einige herausgegebene Stücke beweisen sein Talent. Chambonniere gehört mehr in die Jahre der Minderjährigkeit Ludwig's XIV., als in die Regierungsjahre seines Vaters.

Der Cardinal Mazarin machte 1645 die Franzosen zuerst mit der italienischen Oper bekannt, die seit funfzig Jahren schon bestand, aber in Frankreich keinen Eingang gefunden hatte, obgleich Baltazarini's erste Versuche von musikalischen Dramen die Franzosen auf diese Stücke hätte leiten können. Eine Gesellschaft italienischer Sänger, die der Cardinal mit vielen Kosten hatte kommen lassen, gab im Pallast Bourbon zwei Opern, zuerst eine komische: *la festa theatrale della finta pazza* (die verstellte Närrin), dann Orpheus und Euridice. Die Pariser fanden an diesen Schauspielen keinen Geschmack und der Cardinal, so sehr er sie auch liebte, muſste das Unternehmen aufgeben und die Italiener zurücksenden. Die Franzosen waren in ihrer musikalischen Bildung nicht so weit, um 4 — 5 Stunden eine groſse Musik anhören zu können; kürzere Zeit mochte wohl eine solche Oper nicht dauern.

Funfzehn Jahre später, bei der Vermählung Ludwig's XIV., lieſs Mazarin abermals italienische Sänger kommen, die eine lyrische Tragödie in 5 Acten „*Ercolo amante*“ (der liebende Hercules) im Louvre anfführten. Dieses Mal schien Mazarin glücklicher zu seyn, denn der Hof fand Vergnügen daran; ganz konnte sich die Oper indessen doch nicht halten, weil man in Frankreich die

italienische Sprache zu wenig verstand. Ein glücklicherer Versuch wurde nun mit der französischen Oper gemacht und der günstige Augenblick war da, wo diese Art von Unterhaltung allgemein geschätzt wurde. Im folgenden Capitel wird man sehen, wie die Oper in kurzer Zeit nicht allein bei Hofe, sondern auch in allen Classen der bürgerlichen Gesellschaft Mode wurde.

XXII. Capitel.

Französische Musik seit der Regierung Ludwig's XIV. bis zur Revolution 1789.

Die Beharrlichkeit Mazarin's, den Franzosen Geschmack an italienischer Musik beizubringen, hatte den erwarteten Erfolg nicht, sie gelangten aber doch hierdurch zu einer Nationalmusik. Lambert, Organist der Kirche St. Honoré und Musikus der Mutter Ludwig's XIV., faſste die Idee, der italienischen Musik, die er gehört hatte, nachzuahmen und verband sich mit Gaston, den Ceremonienmeister des Herzogs von Orleans. Er schrieb ein Pastorale, das zu Issy 1659 aufgeführt wurde und Beifall fand. Der glückliche Erfolg mit dem Pastorale erwarb ihm ein Privilegium zu Errichtung einer französischen Oper. Mit dem Marquis Sourdeac, der für Maschinenwesen Sinn hatte, vereinigten sich Lambert und Gaston und führten in dem Ballhause in der Straſse Mazarine 1671 zuerst die Oper „Pomona" auf. Im folgenden Jahre gaben sie „Lust und Leiden der Liebe" eben-

falls eine Idylle, aber weder Text noch Musik konnte ihnen die Vortheile ihres Privilegiums lange erhalten; denn Lulli [1]), der die Gunst Ludwig's XIV. besaſs, entzog ihnen solches.

Lulli, 1633 in der Nähe von Florenz geboren, hatte den ersten Unterricht auf der Guitarre bei einem seiner Familie befreundeten Franciskaner genossen, später aber einen andern Lehrer auf der Geige, wozu er glückliche Anlagen zeigte. Der Chevalier le Guise lernte ihn bei seinem Aufenthalte in Italien kennen; entzückt von dem Knaben führte er ihn mit sich nach Paris, als er kaum dreizehn Jahre zählte. Die Schwester des Königs (*la grande Demoiselle* genannt) hatte von dem jungen Günstling des Chevalliers reden hören; sie erbat sich den Knaben und hatte die Grille, aus ihm einen Küchenjungen zu machen. Da er stets muntrer Laune war, so ergötzte er seine Cameraden durch sein Spiel. Als ihm nun die Prinzessin einst mit Vergnügen zugehört hatte, lieſs sie ihn auf dem Clavecin und in der Composition bei zwei Pariser Organisten, Namens Metru und Roberday, Unterricht geben. Ludwig XIV. wollte einen Musiker, von dem man allgemein mit Bewunderung sprach, hören und wurde durch Lulli's Spiel auf der Geige so befriedigt, daſs er ihn in seine Dienste nahm. Er übergab ihm die Aufsicht über die kleine Geigerbande, zum Unterschied von der groſsen Bande der 24 Geiger. Letztere waren eine Art Fiedler, die keine Musik lesen konnten. Durch Lulli gebildet, verrichteten nun die neuen Musiker in der Capelle und Cammermusik des Königs ihren Dienst

1) Lulli wird auch als Erfinder der Ouvertüre angegeben.

und die alten hatten nur das Privilegium an dem Geburtsfest Ludwig's XIV. die Ohren des Hofs zu peinigen.

Lulli componirte zuerst die Musik eines Ballets, das man bei Hof, während Mollierische Stücke gespielt wurden, aufführte. Hierauf schrieb er zu Hoffesten, wo er die Musik zu leiten hatte, mehrere Symphonieen. Endlich entstand die französische Oper. Lulli begriff, was daraus werden könne, und wuſste das Privilegium deshalb an sich zu bringen. Um allen Vortheil daraus zu ziehen, bedurfte er eines Dichters, der ihn verstand und wendete sich an Quinault. Die erste Oper, die aus der Verbindung beider berühmter Männer erschien, war ein Pastorale „die Feste des Amor und des Bachus," welches 1672 aufgeführt wurde. Hierauf folgten Cadmus, Alceste, Theseus, Atys, Isis, Psyche, Belerophon, Proserpina, Perseus, Phaethon, Amadis, Roland und endlich Armide, die 1686 aufgeführt und für sein vorzüglichstes Werk gehalten wurde. Er schrieb unter andern mehrere Pastorale und 25 Ballets. Diese Fruchtbarkeit ist bemerkenswerth, wenn man bedenkt, daſs Lulli Componist, Director des Orchesters und Singemeister war, und daſs er zugleich auf Declamation, auch auf das Ordnen der Chöre seines Theaters zu sehen hatte.

Wie er die Leitung der Oper übernahm, gab es in Frankreich weder Sänger noch Tänzer, keine Choristen noch Ripienisten in dem Orchester und allen diesen Mängeln half er durch seine Kenntnisse und Thätigkeit ab. Betrachtet man ihn als Componisten, so ist nicht zu läugnen, daſs er groſse Verdienste um Declamation des Gesangs hatte. Die Melodieen

seiner Lieder können aber nicht als seine Erfindung angesehen werden; denn er ahmte den Styl des Carissimi und Caralli nach. Von ausländischer Musik wuſste man damals in Frankreich so wenig, daſs man glaubte, kein Musiker könne sich mit Lulli's Talent messen, und dieses 1675 verzeihliche Vorurtheil erhielt sich über 50 Jahre. Seine Nachfolger konnten auf keinen glücklichen Erfolg rechnen, wenn sie ihm nicht nachahmten. So gab es nur eine Art dramatischer Musik von Lulli bis auf Rameau, d. h. von 1672 — 1733. Viele Musiker lebten in der Zeit zwischen diesen berühmten Männern; die merkwürdigsten sind: Colasse (1687 bis 1706), Charpantier, Desmarets, Campra, Coste und Destouches (1692 — 1710), Bertin (1706), Mouret (1714), Monteclair (1716), Rebel und Francoeur (1725 — 1760), de Blamont (1731) und mehrere Andere, deren Namen und Werke im Dunkel geblieben sind. Alle, mit Ausnahme Campra's, der originelle Ideen hatte, sind Nachahmer Lulli's gewesen. Lulli starb 1687 an den Folgen einer Fuſsverletzung durch das Tactrohr [1]). Das Vorurtheil für ihn zeigte sich von neuem rücksichtlich des Lalande, den man die besten Kirchenmusiken unter Ludwig's XIV. Regierung verdankt. Vor Lalande galten Du-

1) Man hatte einst eine seiner Opernarien mit anderm Text in eine Messe eingelegt; da rief er bei deren Anhörung aus: „verzeih mir lieber Gott, diese Arie habe ich nicht für dich gemacht."

Ueber den Lärm, den das Tactrohr erregte, eifert Rousseau sehr. Noch im achtzehnten Jahrhundert tadelt er das französische Orchester und rühmt die Dresdner Capelle, unter dem berühmten Hasse, als die vorzüglichste in Europa.

mont, Robert und einige Andere für die besten Musiker in diesem Fach; sie waren aber schon bei der Vermählung des Königs betagte Leute. Lalande war nicht ohne Verdienst, doch ging ihm das Studium der italienischen Musik ab und er verlieſs sein Fach nicht, um etwas anders als eine Masse Motetten zu schreiben, welche in mehrern Foliobänden gedruckt worden sind. Sein Styl blieb französischen Musikern lange ein Muster von Kirchenmusik. Er ist ein wenig breit, was auch gewisse Enthusiasten davon sagen mögen.

Die Zahl der Componisten von Kirchenmusik aus dieser Zeit ist bedeutend. Nivers zeichnete sich unter ihnen aus. Er besaſs ausgebreitete Kenntniſs des vollen Chorgesangs, so wie Bernier, Capellmeister in der heiligen Capelle, der sich auf seiner Reise nach Italien mit dem schönen Styl der römischen Schule bekannt gemacht hatte. Er war zu Mantes 1664 geboren und starb 1734 in Paris.

In der Instrumentalmusik geschahen unter der Regierung Ludwig's XIV. Fortschritte und mehrere Componisten bahnten ihren Nachfolgern den Weg zur Vervollkommnung. Unter den Organisten nach den drei Bournonvilles und den Künstlern, welche im vorigen Capitel genannt sind, waren Dümont, als Componist von Kirchenmusik, auch Monart, von dem mehrere Stücke noch vorhanden sind, vorzügliche Musiker; le Begne, Michel, der um das Jahr 1780 starb; Richard, ein verdienstvoller Künstler; Tommelin, dessen Geschicklichkeit darin bestand, durch eine geschickte Mischung der Register groſse Wirkung zu erregen; der Abbé de la Barre und François Couperin, der Groſse genannt, weil er der Geschickteste in seiner Fami-

lie war. Er wurde 1668 in Paris geboren und starb 1753. Der merkwürdigste französische Organist war Marchand, ein eigensinniger Mann, aber mittelmäfsiger Componist, der die Ehre hatte, mit J. S. Bach, dem gröfsten deutschen Organisten und vielleicht dem gröfsten in der Welt, in einen Wettstreit zu gerathen; stand aber diesem grofsen Manne in seiner Kunst sehr nach. Die besten Clavecinspieler waren zu dieser Zeit François Couperin, Hardelle, d'Anglebert und Buret.

Die Bogen - oder Streichinstrumente wurden ebenfalls mit gutem Erfolge getrieben. Marais und Forquerais zeichneten sich als geschickte Geiger aus; es sind mehrere Stücke von ihnen gedruckt worden. Senaillé war der Erste, welcher italienischen Geigern an die Seite gesetzt werden konnte; er hat schöne Sonaten für dieses Instrument geschrieben. Leclair war sein Zeitgenosse und verdient den Beifall geschmackvoller Männer. Diese beiden Künstler sind als Stifter der französischen Schule anzusehen.

Gesang war in Frankreich eine unbekannte Kunst und blieb es noch lange. Lambert, Schwiegervater Lulli's, der durch die Verse von Boileau verewigt ist, galt für den ersten Singmeister in Paris; das wollte aber nicht viel sagen. Nach ihm kamen Damas, Dambray und Bacilli. Keiner von ihnen kannte die Regeln des Gesangs.

Unter dem Regenten blieb die dramatische und religiöse Musik auf ihrem Standpuncte. Der Regent war, als Schüler Bernier's ein guter Musiker, zeigte sich auch als Componist, indem er die Musik zur Oper „das Pantheon“ schrieb, erlebte aber keine grofse Fortschritte der Kunst.

Die Nachahmer Lulli's vermehrten sich; aber kein genialer Mann trat auf. Es war der Regierung Ludwig's XV. vorbehalten, Zeuge einer Art Revolution der theatralischen Musik zu seyn, die Rameau bewirkte. Jean Philipp Rameau, 1683 in Dijon geboren, studirte als Chorknabe die Grundsätze der Musik in seiner Vaterstadt, von wo aus er nach Mailand zog. Nach seiner Zurückkunft wurde er zu Clermont, in Auvergne, Organist und dann nach Paris berufen. Als ein geschickter Organist schrieb er auch für das Clavecin mehrere Stücke in einer ganz neuen Art, wodurch er sich bemerkbar machte. Besonders aber leitete seine 1722 im Druck erschienene „Abhandlung über Harmonie," die auf ganz neue Theorie gegründet war, das Augenmerk des Publicums auf ihn. So sehr auch Rameau als gelehrter und geschickter Musikus anerkannt war, so konnte er doch, vielleicht eben deswegen keinen Operntext bekommen, den er hätte componiren können. Er war bereits funfzig Jahr alt, als er seinen Wunsch befriedigen konnte. Seine Oper Hypolite und Aricia wurden 1733 gegeben. Zwei und zwanzig Opern, die Rameau in siebenzehn Jahren componirte, sprechen für die seltne Schöpfungskraft dieses bei seinem ersten Auftreten schon so bejahrten Musikers. Die Anhänger Lulli's lehnten sich gegen einen Componisten auf, der kühn den von jenem vorgezeichneten Pfad verliefs und sich seine eigne Manier schuf. Sie fanden seine Harmonie rauh und verwirrt, die Melodieen zu stürmisch, die Recitative zu singend und seine Arien nicht singend genug. Diejenigen aber, die unbefangen urtheilten und die Fortschritte in der Kunst in jeder Art gern sahen,

lieſsen den Talenten Rameau's Gerechtigkeit widerfahren und räumten ein, daſs seine Musik kraftvoller und von gröſserer Wirkung sey, als die Lullische; daſs sein Accompagnement angenehmer, die Harmonie abwechselnder, auch in seiner Balletmusik mehr Verschiedenheit herrsche. Lulli behielt viele Anhänger, doch hatte Rameau auch die seinigen; und die Liebhaber der Oper theilten das Feld und befehdeten sich so lange, bis ein berühmter Componist (Gluck) aus Deutschland kam und beide in Vergessenheit brachte.

Gleich berühmter Theoretiker, wie Componist, war Rameau der Erfinder eines neuen Systems der Harmonie und der Accordgeschlechter, unter dem Namen: „System des Fundamentalbasses" bekannt, welches in Frankreich viel Einfluſs auf die musikalische Studieen hatte. Der erste französische Schriftsteller über Harmonie und Composition nach einem gewissen System war der Pater Mersenne aus dem Franziskanerkloster, auf dem Place Royale in Paris. Unter dem Titel „*Harmonie universelle*" lieſs er 1631 ein sehr weitläuftiges Werk drucken. Nach ihm gab der Pater Parran 1646 eine theoretische und practische Abhandlung heraus, worin er in vier Abschnitten über Composition sich verbreitete. Von La Voye Mignot erschien auch eine Abhandlung über Regeln der Harmonie und Composition. Alle diese Schriftsteller hatten aber die in ihren Werken entwickelten Grundsätze aus italienischen Schriften gezogen und mit Bildung der Accorde sich nicht beschäftigt.

Lambert gab 1680 eine Schrift über Accompagnement des Clavecins, der Orgel und anderer Instrumente heraus. Man findet darin Andeutung

Digitized by Google

von Accorden, die verschiedenen Stufen der Tonleiter angehören; sie stehen aber nur einzeln, ohne systematischen Zusammenhang da. In diesem Zustande war die Kenntniſs der Accorde, als Rameau eine vollständige Theorie der Entstehung derselben nach seinem System in der Abhandlung über Harmonie 1722 darbot.

Vorher waren alle Accorde, die zur musikalischen Compositon gehören, als für sich bestehend angesehen und man begnügte sich, deren Gebrauch und Reihefolge anzugeben. Anders verfuhr aber Rameau, indem er alle diese Accorde, aus doppelten Rücksichten, die er für die wirkliche Basis der Kunst hielt, entwickelte.

Durch eine von Mersenne in seiner „*Harmonie universelle*“ angedeutete Erscheinung überrascht, die der berühmte Mathematiker Wallis, Mitglied der königlichen Academie der Wissenschaften, durch neue Erfahrungen bestätigt hatte, baute er darauf den Grund seines Systems. Diese Erscheinung besteht in der Ressonanz zweier harmonischer Töne; denn wenn man eine tiefe Saite anschlägt, so vernimmt man die um eine Octave erhöhte Quinte und die um zwei Octaven erhöhte Terz des Haupttons dieser Saite; also hört man, bei einiger Aufmerksamkeit, drei Töne auf einmal, die den vollkommenen Accord — harmonischen Dreiklang — geben. Der vollkommene Accord in dur ist der natürliche Dreiklang, sagt Rameau, und dient zum Grunde der Harmonie; die andern sind nachgebildete Accorde. Es gibt keinen natürlichen Zusammenklang, in welchem der harte Dreiklang nicht Grundlage wäre. Zuweilen ist jedoch in dem

vollkommenen Accord die Terz klein, was die Entwickelung des Rameauschen Systems erschwerte.

Da zog er sich aus dieser Verlegenheit, daſs er aus dem Erzittern aliquoter Theile der Saite den weichen Dreiklang herleitete. Gestützt auf diese beiden Grundsätze fand er den Septimenaccord g, h, d, f, durch Hinzufügung einer Terz über den harten Dreiklang g, h, d; den Septimenaccord, mit kleiner Terz d, f, a, c, durch Hinzufügung einer Terz über den weichen Dreiklang d, f, a; den grossen Septimenaccord c, e, g, h, durch das Beifügen einer Terz über den harten Dreiklang c, e, g, und so alle andern Accorde, worin sich die Töne in Terzen nach einander befinden, immer durch das Hinzufügen einer Terz über, oder unter dem vollkommenen Accord. Alle diese Accorde nannte er Grund- oder Grundstammaccorde und die tiefsten Noten dieser Accorde Gruudtöne. Von hier ging er zu einer andern Prüfung der Intervalle über und fand, daſs alle Accorde, in welchen die Töne nicht nach Terzen über einander liegen, von den andern durch Veränderung (Umkehrung) der Intervalle von Grundaccorden herrühren. Diese nannte er abgeleitete Accorde. Er nahm an, daſs alle abgeleitete Harmonie von einer Grundharmonie herrühre und das Weiterschreiten in dieser nur richtig sey, sobald sie nach gewissen von ihm im voraus festgestellten Regeln der Fortsetzung der Grundnoten zusammentreffen, so daſs er unter einen jeden Baſs immer einen solchen Baſs annahm, den er Grundstimme nannte. Unglücklicherweise sind viele Fortschreitungen, die er nach seinem System vom Grundbaſs verwirft, in der Praxis sehr gut und andere

nach diesem Basse zulässige sind in allen Stücken unanwendbar.

In diesem künstlich ausgedachten System ist der eigentliche wahre Ursprung der verschiedenen Harmonieen verschwunden, um einer gewissen methodischen Eintheilung zu folgen, die für den Sinn verführerisch ist. Diese Eintheilung machte auch das Glück des Systems des Grundbasses und man kannte in Frankreich keine andere Lehrart, um das, was Composition hieſs, zu erlernen. Rameau [1]), mehr und mehr von den Vorzügen seines Systems überzeugt, schrieb darüber einige Bücher, wodurch er hoffte, mit neuen Beweisgründen seinen früher angegebenen mehr Gewicht zu geben.

Sein System wurde zwar von mehrern Musikern angegriffen; Viele nahmen es aber doch an; ja es wurden in mehrern Schriften dessen Vorzüge zu beweisen gesucht; namentlich sind von d'Alembert Bethisy, Roussier und Andere von 1752 bis 1764 mehrere Abhandlungen hierüber in Druck erschienen [2]). Es war nicht gut für die musikalische Erziehung der Franzosen; denn während eines halben Jahrhunderts wurden die wahren Grundsätze der musikalischen Schreibart durch eine anscheinend bequemere Form verdrängt, die sich in der Anwendung als falsch zeigte und der gemachten Erfahrung widersprach.

---

1) Rameau wurde der Newton der Harmonie genannt. Als ihm einst Guinault sagte, der Dichter müsse der Diener der Componisten seyn, antwortete Rameau: bring' mir ein Zeitungsblatt und ich setze es in Musik. D. Uebers.

2) Sie sind von Fetis alle angegeben; es wird sie aber wohl niemand nachzulesen Lust haben und deswegen werden solche hier auch nicht angeführt.

Die Zeitgenossen Rameau's waren die letzten französischen Componisten, die in rein französischem Styl schrieben, nämlich Mondonville (1742 bis 1758), Berton (1755 — 1775), d'Auvergne (1752 — 1773), Trial (1765 — 1771) und Andere von weniger Ruf.

1752 bewirkte eine Gesellschaft italienischer Sänger in Paris in dem Geschmack der Franzosen eine allgemeine Aenderung, die zwar nicht sogleich bemerklich wurde, aber desto ernster in der Folge war. Diese Sänger, die wechselnd mit der königlichen musikalischen Academie und mit der französischen Oper Darstellungen gaben, führten zuerst die Oper *la serva padrona* von Pergolese und andere Werke der besten italienischen Componisten auf. Ein Theil der Zuhörer, d. h. der unterrichtetste, der immer der Zeit, in der er lebt, voraus ist, zeigte für diese zierliche, geistreiche Musik, in welcher Wahrheit des Ausdrucks, liebliche und zweckmäſsige Instrumentirung verbunden war, um für Herz und Ohr ein verführerisches Ganzes zu bilden. Andererseits ärgerten sich die Enthusiasten für französische Musik darüber, daſs man den Gegenstand ihrer Bewunderung anzugreifen wagte. Es entspann sich eine Fehde zwischen beiden Parteien und das Parterre theilte sich in zwei Felder; das eine war die Seite des Königs, das andere die Seite der Königin, je nachdem sie deren Logen nahe waren. J. J. Rousseau und der Baron Grimm standen an der Spitze derjenigen, die an der Loge der Königin ihren Platz hatten. Der Erste durch seine gefällige Oper *le devin du village* (der Dorfwahrsager oder Dorfprophet) und durch eine Abhandlung über den Nutzen der Wissenschaften und die Ver-

schiedenheit unter den Menschen bekannt, regte durch seinen Brief über Musik — das Muster einer scherzhaften Streitschrift — alle musikalischen Leidenschaften der Anhänger Lulli's und Rameau's auf. Grimm gab auch ein Werkchen unter dem Titel „der kleine Prophet von Bohemishroda“ heraus. Er und Rousseau hatten den Satz aufgestellt, die französiche Musik könne sich nicht mit der italienischen messen und überhaupt gäbe es gar keine französische Musik, könne auch keine geben. Diese Behauptung blieb nicht unbeantwortet und die Anhänger der Musik, deren Daseyn man läugnete, vertheidigten sich in einer Menge Flugschriften. Der darüber entstandene Federkrieg währte fast zwei Jahre, bis man den zunehmenden Geschmack an italienischer Musik immer mehr gewahr wurde und die Italiener wieder über ihre Berge zurückschickte.

Nun war aber einmal der Schlag geschehen und das Bedürfniſs italienischer Musik fühlbar. Die französische komische Oper, die eben entstand, nahm das auf, was die groſse Oper verschmäht hatte und kaufte Uebersetzungen der Opern, die man im Originale nicht mehr besaſs. Ein italienischer Componist Duni, aus derselben Schule, woraus Pergolese gegangen war, kam 1757 nach Paris und componirte eine der ersten französischen komischen Originalopern: der in sein Modell verliebte Maler. Seine einfache natürliche Musik fand gute Aufnahme, weshalb man ihn bewog, in Frankreich zu bleiben. Hierauf schrieb er die Narreninsel, Mazet, den Milizen, die Jäger, die Fee Urgile, das Glöckchen, die Schnitter und die Holzschuhe.

Was Duni begonnen hatte, vollendete Philidor, der im italienischen Geschmack, in kräftiger Harmonie und bisher unbekannter Instrumentirung (1759) den Schuhflicker, den Sango-Pansa, Tomes Jones und die geächteten Weiber auf die Bühne brachte. Die Melodieen Philodor's waren nicht immer zierlich, aber dramatisch.

Ein anderer französischer Componist Monsigny, der zugleich mit Philidor kam, trug ebenfalls viel bei, den breiten einschläfernden Ton der französischen Musik zu verdrängen. Von der Natur zum Musikus gestempelt, obgleich in der musikalischen Schreibekunst wenig geübt, war er mit besonderer Fähigkeit und dem Gefühl begabt, ausdrucksvolle, natürliche Melodieen zu erfinden; auch hatte er sich durch die gefällige italienische Musik die leichte Manier angeeignet, die den Beifall eines Theils der Nation schon errungen hatte. Die *aveux indiscrete* (unbesonnene Geständnisse) vollendeten seinen Ruf. Durch den Erfolg ermuthigt, gab er 1760 *Maitre en droit* und den gefoppten Cadi, durch feine sinnreiche Musik bemerkenswerth; endlich setzte der König und der Pachter, Man bekümmert sich um nichts, Rose und Colas und der Deserteur seinem Ruf die Krone auf, und bereitete die französische Nation auf eine nahende musikalische Revolution vor.

Gretry, 1743 in Lüttich geboren, war mehrere Jahre in Italien gewesen, als er 1766 nach Paris kam. Schon war Alles für das Bessere gestimmt, und Gretry war ganz dazu gemacht, um die Musik auf sinnige, den Franzosen anpassende Weise zu behandeln; er vollendete daher nur, was seine Vorgänger begonnen hatten, und brachte in 50 Opern

eine Masse glücklicher Melodieen in ächt komischen oder rührenden Arien an.

Als er seine musikalische Laufbahn betrat, gab es wohl kräftigere Harmonie, mehr wechselnde Instrumentirung, aber man verstand den Text keine so passende Melodieen unterzulegen und die Theilnahme der Zuhörer zu fesseln. Seine erste Oper 1768 war der Hurone. Unter den andern sind das sprechende Bild (1769), Zemire und Azor (1771), der Hausfreund (1772), die Rosen von Salency (1774), die falsche Zauberei (1775), der eifersüchtige Liebhaber (1778), Richard Löwenherz (1785), die Caravane (1783) und Anakreon (1797) [1]).

Während die Musik durch die komische Oper in Frankreich emporkam, schien sich die alte französische Musik in die königliche musikalische Academie, oder in die groſse Oper, wie in eine uneinnehmbare Festung geflüchtet zu haben. Die Nothwendigkeit einer Aenderung wurde mehr und mehr fühlbar und die Zeit kam, wo sie vor sich ging. Es war ein fremder Musiker, der es über sich nahm. Gluck, ein Componist, dessen schon früher gedacht wurde, machte die Wiener mit seinem ganz neuen und weit dramatischern Styl durch seine Oper Alceste und Orpheus bekannt. Man hatte bisher so etwas weder in Frankreich, noch Italien gehört; da-

1) Als Gretry gegen Napoleon sich über Mozart und Cimarosa aussprechen sollte, antwortete er: Cimarosa setzt das Piedestal in das Orchester, die Statüe aber auf das Theater, bei Mozart ist aber der Fall umgekehrt. Damit wollte er sagen, Cimarosa hänge von der Vocalmusak ab und Mozart vom Orchester.

her machte diese, sein erster Versuch in dieser Art, auf den kaiserlichen Hof den lebhaftesten Eindruck. Die Direction der Pariser Oper sah die Nothwendigkeit ein, die Stücke, die man gewöhnlich aufführte, mit andern zu vertauschen und rufte Gluck zu Hilfe. Er kam und sah, daſs Alles anders werden muſste. Eine veraltete Singmanier, schlechte Instrumentirung, betäubende und ermüdende Musik fand man damals in dieser Oper. Als ein geistvoller Mann, der den guten Willen hatte, Andere von dem Bessern zu überzeugen, wuſste er die französischen Sänger zu bewegen, ihrer alten Manier zu entsagen und so wurde seine Iphigenia in Aulis fast ganz nach seinem Wunsch aufgeführt. Diese Oper gab man den 19. April 1774 mit ungemeinem Beifall und ungeachtet des Schreiens alter Lulli- und Rameauschen Verehrer, war die Aenderung des Geschmacks geschehen, da man kaum begonnen hatte, darauf hinzuwirken.

Die Wahrheit der Declamation in dem Recitativ, die Kraft der Harmonie, die Instrumentaleffecte, die in diesem Werke glänzten, waren ganz etwas Neues und kamen zur rechten Zeit.

Guillard hatte das Ganze der Iphigenia nach Euripides bearbeitet und Scenen erdacht, die mit der Gewalt der Musik, wie Pfeile, das Herz trafen. Was bei dem bloſsen Lesen die Täuschung stört, verschwindet bei der lebendigen Fülle und dem Zauber der Töne im wirklichen Schauspiel. Diese Oper gehört unter die höchst vollkommenen Werke ihrer Art. Es ist nichts Mittelmäſsiges darin, und macht das rührendste Schauspiel tiefer Leiden von drei vortrefflichen Menschen: der gefühlvollen verbannten Iphigenia, der ächten Helden und Freunde

Orest und Pylades, deren Character durchaus meisterhaft beobachtet ist. Die Gewittersymphonie und der trefflich einfallende Chor der Priesterinnen sind ganz in reinem Guſs, originell, pittoresk. Thoas macht einen herrlichen Contrast mit dem zarten jungfräulichen der Priesterinnen. In der Musik kann nichts leidenschaftlicher ausgedrückt werden, als Iphigeniens Traum und reizender Seelenklang ist in ihrer ersten Arie:

O Diana, die du mir das Leben gabst u. s. w.

Herrlich sind die Chöre; schrecklich das Chor der Eumeniden, Duetts und Recitative schön, besonders setzt das des Orest im 3. Act die kleinste Fiber der Zuhörer in Erschütterung und machen den Triumph der Musik über alle Künste. Gluck hat sein Lieblingskind wie mit einem Zaubergürtel umschlungen und das Gewitter in der Ferne, ein Muster vom Gebrauch des Orchesters, ist, während Orest zur Ruhe kommt und einschlummert, auch bei dem Gefecht der Griechen und Scythen trefflich passend wieder angebracht.

Die Pariser sagten hier von Gluck's Musik: sie ist antiker Schmerz, griechische Thränen und jungfräuliche Frischheit. Alceste hatte im Anfang miſsfallen und Gluck stürzte, aufgebracht darüber, einem Freunde mit den Worten entgegen: meine Oper ist gefallen (durchgefallen); ja, sagte dieser tröstend: vom Himmel (*tombé du ciel*).

Orpheus, Alceste für die französische Bühne bearbeitet, erschienen nach der Iphigenia und fanden dieselben gute Aufnahme. Während Gluck überall Beifall fand, gab es doch Musikliebhaber, die ihm vorwarfen, es fehle seinen Melodieen das Liebliche; die Ankunft Piccini's in Paris im Jahr

1777 schien ihnen für den Triumph ihrer Critik günstig zu seyn. Piccini, einer der berühmtesten Componisten kam, als vielleicht schon 100 Opern von ihm gegeben worden waren. Man übertrug ihm, Roland in Musik zu setzen, welche Oper wenig Monate nach Armide von Gluck erschien. Ein Federkrieg entspann sich nun unter den Glukkisten und Piccinisten. La Harpe, Marmontel, Suard und Andere nahmen Partei und lieferten eine Masse Brochüren und Journalaufsätze, die nun vergessen sind. Atys und besonders Dido von Piccini erhielten sich auf der Bühne; dessenungeachtet aber standen die Gluckschen Werke in der allgemeinen Meinung höher und den gröſsten Ruhm trug er davon.

So war der Zustand der französischen Musik im Anfang der Revolution 1789. Die Kirchenmusik war schwach, weil das ernste Studium des Contrapunctes und der Harmonie nach einem schlechten Systeme betrieben wurde. Man hielt Giroust und den Abbé Haudimont auch einige Andere für geschickt hierin, ihre Compositionen geriethen aber in verdiente Vergessenheit. Nur Gossec verdient Auszeichnung. In der musikalischen Schreibart geübter, als seine übrigen Landsleute, hat er einige Kirchenstücke und vorzüglich eine Messe geliefert, die lobenswerth sind.

Die in Frankreich stets unbeachtete Kunst des Gesanges war bei den Franzosen noch nicht heimisch worden. Mit guten Stimmen versehen waren L'arrivée, Jelliotte, Madem. Laguerre und später Legros, Chardini, Madem. Arnold doch sehr mittelmäſsige Sänger. Madem. Saint-Huberty hatte lebhaften dramatischen Sinn, schrie

aber zu sehr. Lays, der eben seine Carriere begann, besaſs ein herrliches Organ; doch fehlte ihm die musikalische Bildung, die durch andere Vorzüge nicht ersetzt wird. Zu dieser Zeit gab es keinen wirklichen guten Singmeister in Paris.

In der Instrumentalmusik waren die Franzosen geübter und zählten besonders manchen guten Organisten zur Zeit Ludwig's XV., wie Daquin und Calvière. Unter den Violinisten aus der französischen Schule behaupteten besonders Guillemain und La Houssay in ihrer Kunst einen hohen Rang. Auf Blasinstrumenten haben französische Musiker sich am wenigsten ausgezeichnet; doch waren im Anfange der Revolution Lebrun als Hornist, Michel auf der Clarinette, Salentin als Oboist, Ozy und Devienne als Fagotisten und Hugo auf der Flöte mit Recht berühmt. So war endlich auch die Epoche des Fortschreitens französischer Musik gekommen, wie das nächste Capitel zeigen wird.

XXIII. und letztes Capitel.

Fortsetzung der Geschichte der französischen Musik bis auf jetzige Zeit.

Die Revolution 1789 hatte nicht allein auf die politische Lage Frankreichs Einfluſs, sondern auch das ganze bürgerliche Leben änderte sich nach dem Geschmack, der Gewohnheit und den Bedürfnissen damaliger Zeit, wie die Gesetze und Regierungsform.

Besonders nahm unter den damals bemerkbaren Umgestaltungen die Musik einen eigenthümlichen Character, in Folge des revolutionären Zeitgeistes, der in Frankreich herrschte, an und änderte sich wieder, als man davon zurückkam. Haupttriebfedern der musikalischen Revolution, Schwester der politischen, waren Mehul und Cherubini.

Begeistert von Gluckscher Musik und von Natur höchst empfänglich für dramatische, hatte Mehul, aus Givet in den Ardennen, den reinsten Sinn für zierliche Harmonie, ohne eigentliches tiefes Studium, empfunden, was der französischen Musik fehlte, und nahm einige italienische Formen, gut durchgeführte Ensemblestücke, regelmäſsige Arien und herrliche Instrumentirung, in der Art, wie Mozart einige Jahre vorher in seiner Hochzeit des Figaro und in dem Don Juan ihm vorgegangen war, auf. Als Ergebniſs seines Nachdenkens erschien nun Euphrosine oder der gebesserte Tyrann, im Jahr 1790. Dieses Werk zeigte in dem Komischen zuerst eine bis auf die kleinsten Theile sorgfältig behandelte Instrumentirung und ausgeführte symetrische Form, enthielt auch das kräftigste Stück, was vielleicht früher auf keinem Theater gehört worden war, das Duo: hütet euch vor Eifersucht. Eben in diesem Stück findet sich das erste Beispiel ganz unerwarteter Modulation und eine Schluſscadence, die das Ganze krönt, auch seitdem mehrmalen nachzuahmen versucht worden ist. So hatte er den französischen Musikern eine neue Bahn eröffnet. In Euphrosine zeigte sich Mehul ganz besonders. Man gewahrte schon darin seine kräftige Natur, dramatische Situationen aufzufassen, und besonders in harmonischer Hinsicht

glänzend wiederzugeben, einen erhabenen Sinn, Grosses zu bilden, aber ein mehr starkes als empfindsames Gemüth auszudrücken. Die Melodieen sind edel, jedoch nicht abwechselnd genug und man vermiſst daran das Anmuthige. Diese Oper war aber doch das Muster, nach welchem seine andern Opern gebildet wurden, die auch mehrern Componisten als Modell diente. Stratonice (1792), Phrosine und Melidor (1794), Ariodant (1799) und Joseph (1807) vollendeten die Entwickelung der durch Mehul der französischen Musik gegebenen Richtung. M. Cherubini, ein geborner Florentiner, kam 1788 mit schon gefeiertem Namen nach Paris und hatte einen eben so groſsen Einfluſs auf die Revolution in der französischen Musik, indem er mit seinem ausgezeichneten Talent höchst thätig darauf einwirkte. Bei groſsen Kenntnissen, die er besaſs, hatte sein Styl eine seit Rameaux Zeiten in Frankreich verschwundene Reinheit. Diese Eigenschaften, welche bei dem, was er hervorbrachte, nicht unbemerkt bleiben konnten, wirkten vortheilhaft auf die französischen Musiker: sie sahen nach und nach ein, daſs das System der Harmonie, was sich wirklich seit 50 Jahren erhalten hatte, durch ein der Ausführung angemesseneres konnte ersetzt werden und diese Ideen, die in der Schule Eingang fanden, bereiteten die Umänderung vor, die man 10 Jahre später bei dem Unterricht über Harmonie vornahm. In der Oper Lodoiska, 1791 aufgeführt, finden sich die ersten Anzeigen seines besondern Talents. In höchstem Umfang tritt dieses in dem Mont Saint Bernard (1794) in der Medea (1797) und den *deux Journées*, deutsch unter dem Namen der Wasserträger bekannt (1800),

hervor. Diese Opern und die Mehulschen vollendeten die Revolution der französischen Musik.

Dem System der beiden genannten Künstler folgte M. Lesueur, der nichts desto weniger in seinem Caverne (1793), in Paul und Virginie (1794), im Telemach (1796) viel Eigenthümlichkeit zeigte; auch Berton begründete in seiner berühmten Oper „*Riqueur de Cloitre*“ (Klosterzwang), in Montano, Stephan und Delice seinen Ruf.

Boildieu fand glänzende Aufnahme seines Erstlings Zoraine und Zulnar. So erweiterte sich die französische Schule. Sie hatte einen eigenen kräftigen Styl, dem Gefühl des französischen Volks angemessen: das waren Eigenschaften und bemerkbare Vorzüge, die später in der italienischen Musik Eingang fanden und durch Rossini deren Character änderte.

Den Fortschritten in der dramatischen Musik ist nur der hohe ehrenwerthe Rang zuzuschreiben, den die französische Musik jetzt in Europa erlangt hat.

Die so lange in Frankreich verkannte Kunst des Gesangs wurde nun mehr gehoben. Beide Verbesserungen verdankte die französische Schule indessen doch nur der italienischen Musik. 1789 nämlich erhielt ein königlicher Putzmacher, man weiſs nicht wie (wahrscheinlich durch die Hofdamen der Königin), das Privilegium zu Errichtung einer italienischen Oper.

Ein berühmter italienischer Geiger, Viotti, der damals in Paris lebte, bekam Auftrag, das deshalb Nöthige zu besorgen und er nahm sich auch mit solchem Eifer und Umsicht der Sache an, daſs er

die besten Sänger damaliger Zeit zusammenbrachte. In einer Art Verschlag auf dem Markte St. Germain wurde 1790 dieses neue Theater eröffnet, bis der Saal im Theater Faydau dazu fertig gebaut war. Raffanelli, Mandini, Viganoni, Roredino und Madem. Morichelli waren Mitglieder dieser Gesellschaft, die beste, welche man zu jener Zeit haben konnte. Diese vortreflichen Sänger führten die lieblichsten Stücke von Cimarosa, Sarti und Paisiello auf. Ein vorzüglich gutes Orchester, das aus den besten französischen Künstlern bestand, trug unter Direction Mestrino's zu der herrlichen Aufführung dieser Stücke bei; so fehlte dem Ganzen dieses Theaters nichts, das vollkommenste zu seyn, was man jemals in Paris gehabt hatte.

Der gröſste französische Sänger, der jetzt in der musikalischen Welt auftrat, war Garat. Dieser Virtuos ging in den Geschmack und die Methode dieser Schule ein und so gründete sich die vortreffliche Schule des Gesangs, woraus die gröſsten Künstler hervorgingen, die auf der französischen Bühne glänzten. Bei dem vollkommensten Organ, das man sich nur denken kann, besaſs er Deutlichkeit des Vortrags, ein unerläſsliches Erforderniſs bei Aufführung französischer Musik, die vorzüglich beitrug, den Effect seines Gesangs zu erhöhen.

Als in der Revolution die Chorschulen der Hauptkirchen aufgehoben wurden, hatte auch der musikalische Unterricht in Frankreich ein Ende. Nach Robespierre's Fall im Jahr III der Republik, befahl der Nationalconvent, in Folge Chenier's desfallsigen Berichts, die Errichtung des musikalischen Conservatoriums, um diese Schulen

wieder herzustellen. Manche Schwierigkeiten traten der Ausführung dieser Anordnungen entgegen; endlich wurde doch im Jahr IV der Republik das Conservatorium hergestellt und begann seinen Cursus; fünf und vierzig Musiker der Pariser Nationalgarde bildeten den Kern dieser Anstalt. Fünf Directoren M. M. Cherubini, Lesueur, Mehul, Gossec und Gretry waren mit den verschiedenen Zweigen des Unterrichts beauftragt und bildeten einen Verein unter dem Vorsitz des Präsidenten M. Sarrette. Unter den Professoren waren Rhode, Gavinier, Baillot und Kreutzer für die Violine, die beiden Jeanson und Levasseur für Violoncell, Devienne und Ozi für Fagot, Hugo und Wunderlich für Flöte, Salentin für Oboe, Lefevre für Clarinette, Dommich und Fred. Duvernay für Horn, Garat, Mengozzi für Gesang; also waren es immer die empfehlungswerthesten Künstler in ihrem Fach.

In kurzer Zeit gab diese Schule das erfreulichste Resultat und im Jahr VI fanden sich so viele Preisbewerber, daſs der Minister des Innern sich in dem groſsen Opernsaal der Preisvertheilung selbst unterzog.

Diese Feierlichkeit fand mehrere Jahre nach einander Statt, da die Zöglinge stets unter einander wetteiferten. Eine Menge guter Instrumentisten wurde gebildet, die Orchester ergänzt und merklich besser; ausgezeichnete Sänger, wie man früher nicht gehört hatte, traten in der groſsen und in der komischen Oper auf; es debütirten Mad. Branchu Nourrit, Deriris, Roland, Despéramons, Madem. Duret und viele Andere, die der franzö-

sischen Schule Ehre gemacht haben, oder noch machen.

Das Ende der republikanischen Verfassung und dann die Reaction war der Musik überhaupt, besonders aber der dramatischen sehr günstig.

Man fühlte nach so heftigen Stürmen die Nothwendigkeit friedlicher Ruhe, in der nur den geselligen Bedürfnissen abgeholfen werden kann. Ein junger Künstler, von dem man noch nichts gehört hatte, trat auf einmal bei seinem ersten Versuch mit Beifall auf und erregte die Besorgniſs seiner berühmtesten Collegen. Es war Della Maria. Sein Gefangener oder die Aehnlichkeit wurde mit unbeschreiblichem Entzücken aufgenommen; einzig, wegen der seiner Musik eigenen Einfachheit und Natürlichkeit, ganz im Gegensatz mit dem musikalischen System derer, die seit Jahren im Besitz des Theaters waren.

Der Erfolg dieses Werks war so, daſs auf einmal die andern Componisten eine sanftere Manier wählten, welche der neuen Richtung, die Alles unter dem Consulat Bonaparte's nahm, angemessener war. Selbst Mehul versuchte sich zu mäſsigen und lieferte Werke ganz anderer Art, als seine früheren, z. B. *l'Irato*, *une folie* und *le tresor supposé* (Schatzgräber). Boildieu für zierliche und geistreiche Musik geschaffen, gab den Califen von Bagdad, Tante Aurora, Johann von Paris und den neuen Gutsherrn.

Zwei allgemein beliebte Sänger mit herrlicher Stimme, Ellevion und Martin paſsten ganz für die Veränderung in der dramatischen Musik; sie liebten natürlich diese, wo sich ihr vortreffliches Talent mehr entwickeln konnte und die leichteste

sprach ihnen am meisten zu. Sie sicherte Componisten und Dichtern ihre günstigen Erfolge, und so war es natürlich, daſs jene ihren Wünschen gemäſs schrieben.

Dadurch lebte die komische Oper wieder auf. Es ging so weit, längst bei Seite gelegte Werke von Gretry wieder hervorzunehmen. Dalayrac, der in gleicher Art geschrieben hatte, genoſs denselben Beifall; ja mehrere neue Componisten, wie Nicolo Isouard und Kreutzer, die mit Glück aufgetreten waren, richteten sich ebenfalls nach dem, was dem Publicum gefiel. So war das lyrische Theater der Franzosen bald reich an ausgezeichneten Künstlern und ihre Musik verbreitete sich mit Beifall im Auslande.

Die Instrumentirung war weniger glänzend; es war noch nichts erschienen, was mit Werken aus der deutschen Schule hätte verglichen werden können. Eines Theils war die Nation dafür gleichgiltig gewesen, andern Theils fanden es die Musiker ihrem Vortheil nicht angemessen. Hierin mag der Grund liegen, daſs die französische Schule in der Instrumentalmusik bis jetzt zurückgeblieben ist.

Eine der ersten Sorgen der Lehrer am Conservatorium war die, den Unterricht in den verschiedenen musikalischen Zweigen, bei dem Mangel genügender Werke, zu ordnen. In dem Unterrichtsausschuſs ward darüber Vieles besprochen, bis man es endlich ausgezeichneten Künstlern überlieſs, sich über die verschiedenen Theile des Unterrichts zu vereinigen. So erschien nun eine Violinschule von Kranz, Baillod, Rhode und für das Piano eine von Adam, eine Musik- und Solfeggioschule, die alle Professoren gemeinschaftlich bearbeitet hat-

ten, eine für Gesang, und endlich für Harmonie ein sehr durchdachtes Werk von Catel. Dieses verdient näherer Erwähnung. Man hatte wahrgenommen, daſs das System vom Grundbaſs, welches durch Rameaux eingeführt war, den Sinn für reine Harmonie bei den Franzosen vernichtet und daſs man dieses System in Deutschland nicht angenommen hatte. Kirnberger [1]), ein gelehrter Musiker, aus der Bach'schen Schule, mit weit richtigern Blicken, schlug ein neues, mehr practisches und der Bildung der Accorde angemesseneres System vor. Nach diesem gründete sich die Harmonie auf den vollkommenen Dominanten - Septimenaccord.

Die durch Umkehrung der Grundaccorde erhaltenen nannte er abgeleitete Accorde, und die dissonirenden, welche einer Vorbereitung bedurften, betrachtete er als Verlängerungen (Vorhalte) der nicht zu dem Accorde gehörigen Noten. Es blieben noch einige Lücken in diesem System; Catel füllte jedoch diese durch Hinzufügen geschärfter Accorde, aus, deren Natur er wohl gewahr wurde, ohne ihren Mechanismus sich erklären zu können. Dieses auf wirkliche Praxis gebaute System erlitt von den Anhängern des alten manchen Widerspruch; triumphirte aber bald, und es wurde nicht allein in Frankreich, sondern auch in Deutschland allgemein angenommen. Fetis hat nunmehr dieses System vereinfacht und verbessert, namentlich durch Entdeckung des Mechanismus der geschärften Accorde und durch Verbindung dieser Art Modificationen mit den alterirten Intervallen.

---

1) Hofmusikus der Prinzessin Amalie von Preuſsen.

Die durch Rossini bewirkte Revolution in der dramatischen Musik wurde erst, nachdem sie schon lange geschehen war, in Frankreich bekannt; aber endlich, nachdem man seinen Barbier von Sevilla gehört und diese Musik gehörig bekrittelt worden war, wurde sie nachgeahmt. Mehrere Componisten benutzten auch die Entdeckungen des Meisters von Pesaro, ohne dadurch ihrem eingenthümlichen schönen Talent zu schaden.

Unter denen für die Bühne arbeitenden Componisten sind Auber, Herold, Fetis, Halemey und Andere in Ruf. M. Gomis macht sich durch seine Opern: „der Teufel in Sevilla" und „das Gespenst" als guter Componist geltend.

Fetis gibt jetzt in Paris sogenannte historische Concerts, worin alte classische Musikstücke von Händel und ältern Componisten aufgeführt werden.

Zum Schluſs dieses Buchs verdient wohl noch angeführt zu werden, was Matheson zu Händel's Werken über den individuellen Character europäischer Musik sagte: Deutschland ist das Vaterland aller starken Harmonie, aller Orgelmusikstücke, Fugen und Choräle zum Gottesdienst; Italien hat die Melodie zur Tochter mit Sängern und Sängerinnen und seinen feinen Sologeigern zur Gemüthsbewegung; Frankreich seine prächtigen Chöre, Instrumentirung und Tanzmusik zur Ergötzlichkeit; England aber bleibt die Bewunderung und Belohnung dieser Seltenheiten *pro tempore* zum Ruhm. Mit dieser Nation scheint es wie zu Matheson's Zeiten geblieben zu seyn; aber mit den übrigen Nationen ist es anders.

Berichtigungen.

Seite	5	Zeile	20	lies besaſsen statt besitzen
—	16	—	13	l. hätte st. hätten
—	17	—	3	l. S st. s
—	28	—	22	l. Aegyptier st. Aegypten
—	32	—	9	l. „wie" st. den
—	41	—	28	l. „welche" st. den
—	51	—	1	ist nach Carari ein Komma zu setzen.
—	54	—	2	setze man „e" st. c
—	80	—	25	Nach Notenschrift ist „S. 78" zu setzen.
—	107	—	28	ist ein überflüssiges Komma
—	175	—	5	l. alle st. Alle
—	183	—	8	ist nach „folgende" ein Kolon zu setzen.
—	195	—	11	l. „pantomimischer" st. pantomimische
—	206	—	30	l. Quintetten st. Quintetts
—	237	—	29	l. Cantaten st. Cantaren
—	238	—	8	l. Pergolese st. Perphelese
—	248	—	2	l. den st. das
—	271	—	21	l. Currenten st. Currenden
—	278	—	14	l. Fanchon st. Fangon
—	289	—	2	l. l st. e
—	289	—	12	l. Gallego st. Callege
—	307	—	21	l. Senftel st. Senfel
—	309	—	24	l. Herrmann st. Horrmann
—	374	—	3	l. andere st. Andere
—	380	—	6	ist nach lang das Wörtchen dort hinzuzufügen.
—	422	—	15	l. „Chevaliers" st. Chevalliers
—	431	—	19	l. Anderen st. Andere
—	432	—	22	ist nach bilden „Vorliebe" einzuschalten.

Beim Verleger dieses ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben.

J. G. Meisters (Organist an der Haupt- und Stadtkirche und Musiklehrer am Schullehrer-Seminar zu Hildburghausen)

Vollständige Generalbaſsschule

und Einleitung zur Composition. Ein Lehrbuch zum Selbstunterricht für diejenigen, welche die gesammte theoretische Kenntniſs und practische Fertigkeit im Generalbaſs erlernen, regelmäſsig und mit Leichtigkeit moduliren und Vorspiele und Fantasien componiren lernen wollen. — Nach gehörigem Stufengange zweckmäſsig bearbeitet, so daſs hiernach auch mehrere Schüler zu gleicher Zeit unterrichtet werden können. In 2 Abtheilungen, gr. quer Quart. Durchaus lithographirt. $1\frac{1}{4}$ Rthl. oder 2 fl. 15 kr.

Die günstige Beurtheilung einer kleinen Generalbaſslehre für seine Zöglinge in der Schulzeitung von 1829 bestimmte den Verfasser zu dem gegenwärtigen ausführlicheren Lehrbuche. Anf seinem dienstlichen Standpunkte drang sich ihm die Ueberzeugung auf, daſs ein richtiger Stufengang, der in Theorie und Praxis gleichen Schritt hält, auch in der Harmonielehre die beste Lehrart sei und bei allem Reichthum von ähnlichen Lehrbüchern schien ihm in dieser Beziehung noch keines ganz entsprechend. Dieser Gesichtspunkt veranlaſste und leitete ihn bei seiner obigen mehrjährigen und sehr gründlichen Arbeit ganz besonders und wirklich hatte er die Freude, seine Methode mit groſsem Erfolge anzuwenden, da seine Schüler ungewöhnlich schnelle Fortschritte machten, z. B. einen nicht ausgesetzten Choral bald spielen konnten. Seine Generalbaſsschule wird besonders Denen, die sich in ein Seminar wollen aufnehmen lassen, sehr gute Dienste leisten. Die erste Abtheilung gibt dem Schüler Anleitung zur Bildung einer regelmäſsigen Accordfolge durch eine bezifferte Baſsstimme, damit ihm beim eigenen Erfinden, wovon die zweite handelt, nichts, was auf die Fortschreitung der Intervalle Bezug hat, im Wege stehe. Jedem Capitel sind practische Uebungsbeispiele für das Clavier beigefügt. Ein alphabetisches Nachschlage-Register erleichtert den Gebrauch des Ganzen.

Wedemanns hundert Gesänge der Unschuld, Tugend und Freude, mit Begleitung des Claviers.

Gemüthlichen Kinderherzen gewidmet. 2 Hefte. Vierte verbesserte Auflage. Sedez. Nett geheftet. Jedes Heft $\frac{1}{2}$ Rthl. oder 54 kr.

Zum viertenmale erscheint diese längst zum Liebling des Publikums gewordene Sammlung, welche seit mehreren Monaten gänzlich vergriffen war, in einer neu verjüngten und in jeder Hinsicht vervollkommneten Ausgabe. Tausenden, die sich an ihr ergötzten, ist sie bereits bekannt. Denen, welchen sie es noch nicht ist, wollen wir sie bestens empfehlen und dabei auf die vielen günstigen Beurtheilungen und auf den bisherigen so ungewöhnlich starken Absatz beziehen. Väter, die die kleine Ausgabe daran wenden, werden sich reichlich belohnt fühlen, wenn ihnen nach gethaner Arbeit ihre kleinen Lieblinge aus diesen Heften ihre Kinder-Seelen und Kehlen ertönen lassen.

Wedemanns hundert praktische Uebungen für den progressiven Clavierunterricht nach pädagogischen durch die Erfahrung bewährten Grundsätzen, mit genauer Berücksichtigung der Fassungskraft auch weniger fähiger Schüler unter steter Hinweisung auf Theorie. 1. — 3. Heft. 4. Jedes Heft $\frac{1}{3}$ Rthl. oder 36 kr.

Der Hr. Verf. hat bei seinem frühern mehrjährigen Clavierunterricht die Bemerkung gemacht, daſs, trotz der vielen zum Theil sehr guten Clavierschulen, doch selten Clavierübungen gefunden werden, die auch für weniger talentvolle Schüler ganz geeignet wären. Die meisten dieser Werke scheinen ihm für solche Schüler zu schnell vom Leichten zum Schweren überzugehen und zu viel theoretische Lehren zu enthalten. Dies veranlaſste die Entstehung des obengenannten Werkchens. — Wer die Kinderlieder des Herrn Verfassers kennt, der wird daraus abnehmen können, wie richtig derselbe die kindliche Natur anfgefaſst hat und wie gut er das Leichte mit dem Aagenehmen und Zweckmäſsigen zn vereinigen weiſs. Wir enthalten uns daher aller weitern Lobpreisungen.

J. G. Kaye, kleine Clavierschule. Ein Hilfsbuch zur leichtern Erlernung des Clavierspielens. Dritte stark vermehrte und verbesserte Auflage. 1s Heft, welches die Schule enthält, $\frac{1}{2}$ Rthl. oder 54 kr. 2s Heft mit den Uebungsstücken, $\frac{1}{3}$ Rthl. oder 36 kr. (Wird zum allgemeinen Gebrauch als höchst trefflich empfohlen in der Litztg. für Lehrer 1820, 3s Heft.)

Jeder, der die nähere Bekanntschaft dieses Werkchens macht, wird sich überzeugen, daſs obige nicht nur die wohl-

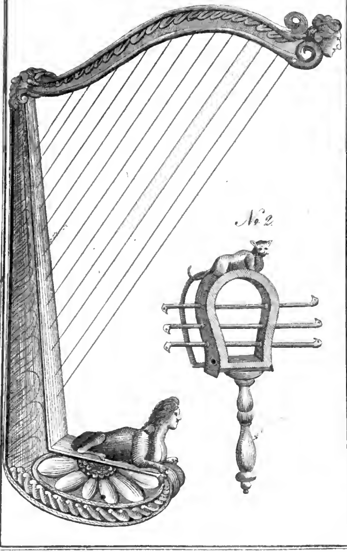
feilste, sondern auch nach Methode, Einrichtung, Zweckmäſsigkeit, zum ersten Unterricht die brauchbarste Clavierschule ist. Der Verf. verband bei der Ausarbeitung Kürze und Deutlichkeit mit gröſstmöglichster Vollständigkeit und findet man in seinem mit der gröſsten Sorgfalt ausgearbeiteten Werke Manches, worüber man in viel gröſseren und theueren Werken vergeblich Auskunft sucht. Diese guten Eigenschaften wurden auch bereits in den beiden ersten Auflagen durch den allgemeinen Beifall der Kenner anerkannt, indem bald nach ihrer Erscheinung durch einen reiſsenden Absatz die gegenwärtige dritte Auflage nöthig wurde, in welcher die Schule durch viele Zusätze und Verbesserungen, besonders durch Reinigung einiger sehr störender Druckfehler noch bedeutend gewonnen hat.

C. Henning, Musikdirector des königlich preuſsischen achten Kürassier-Regiments,

Vier und zwanzig vollstimmige neue Tänze, 10 Walzer, 9 Galopps, 4 Eccossaisen und 1 Polonaise für 2 Violinen, Clarinette, Flöte, 2 Hörner und Baſs. (Zu Nr. 8 bis 24 Klapphorn, Posaune und Trompeten, die auch weggelassen werden können, wenn Clarinette und Flöte die kleinen Noten blasen.) Erste Lieferung. Op. 5. Fol. 1 Rthl. oder 1 fl. 48 kr.

In den Kreisen, worin die Tänze bekannt geworden sind, wurden sie die Lieblinge des Publikums; denn sie fallen durch ihre gefälligen, ansprechenden Melodien ungemein ins Gehör, sind meisterhaft instrumentirt und in der Ausführung durchaus nicht schwierig. Die letztern sind in der jetzt so beliebten Weise mit Klapphorn und Posaune eingerichtet, welche oft mit Clarinette und Flöte auf wirklich frappante und überraschende Art abwechseln. Orchester, welche die erstern beiden Instrumente nicht besetzen können, finden in den Clarinetten- und Flötenstimmen angedeutet, was diese sodann zu blasen haben. Sie empfehlen sich daher allen Civil- und Militär-Musikchören, auch durch sehr deutlichen, guten Stich und schönes Papier.

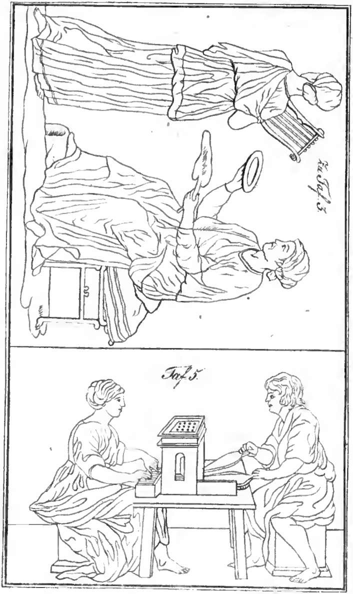
Thebens Harfe. *Taf. 1.*



Taf. 3.

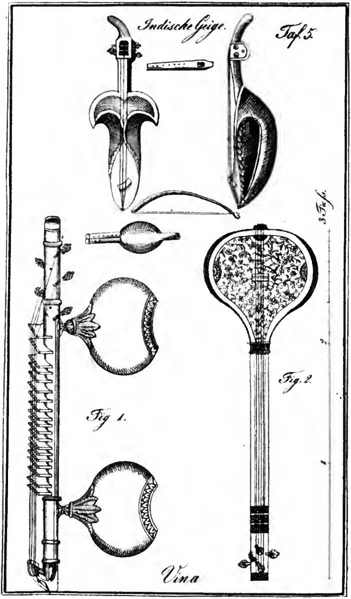
II.

Digitized by Google



III.

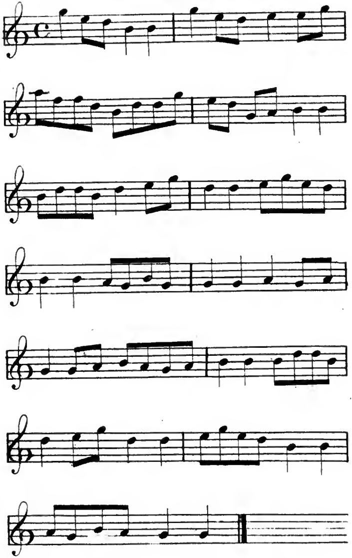
Taf. 4.
ЄPAT ~ ·ΨAΛTPIAN


Indische Geige.
Taf. 5.
3 Fuß.
2
1
Fig. 2.
Fig 1.
Vina

Digitized by Google

Fig. 1.

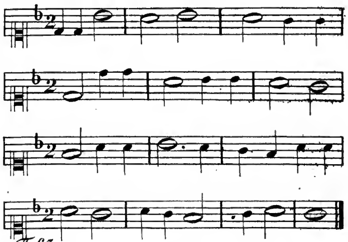
Chinesisches Lied.



Digitized by Google

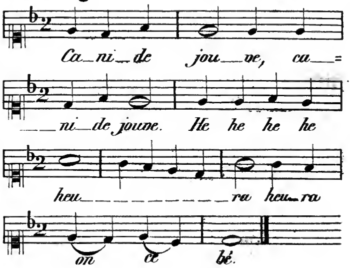
2. *Taf. 2.*

Tanz der canadischen Wilden.

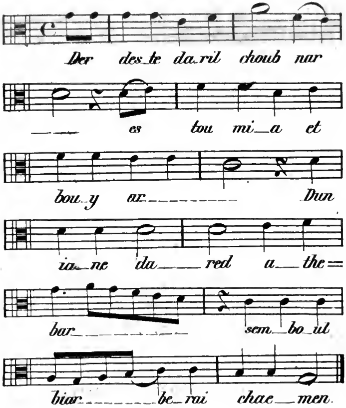


Taf. 3.

Gesang der Wilden in Canada.



Persisches Lied.

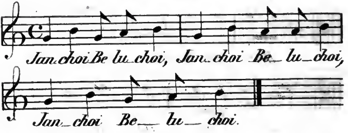


*Dein Gesicht ist frisch, wie die Granatblume.
Die Rede ist Wohlgeruch, dessen steter Freund
ich bin. Die Welt hat nichts Bleibendes, alles vergeht.*
Refrain: *Bringt duftende Blumen, um das Herz
meines Königs wieder zu erquicken.*

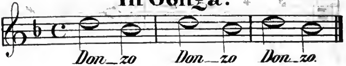
Digitized by Google

4. Taf. 4b

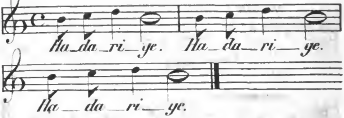
In Amhara.



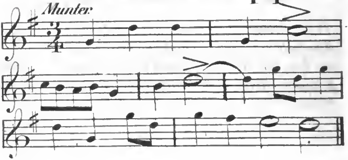
In Gonga.



In Tigre.

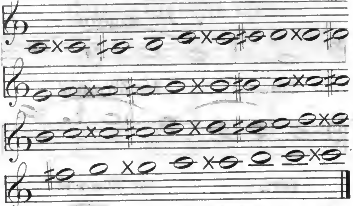


Schottische Hornpipe.



Taf. 5.

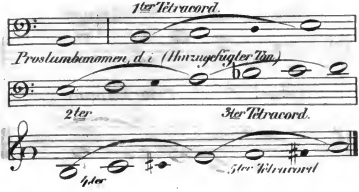
Zur arabischen Musik S. 75 gehörig.



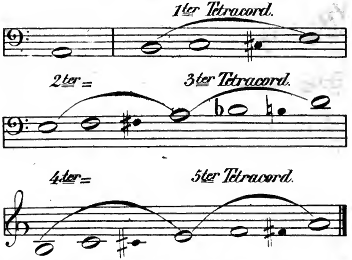
Taf. 6.

Zur griechischen Musik S. 157 gehörig.

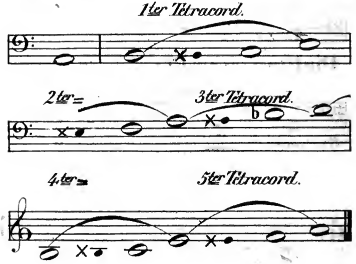
Diatonisches Klanggeschlecht.



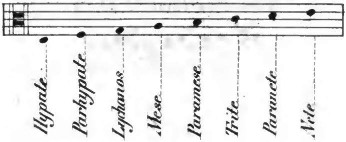
Chrom: Klanggeschlecht.



Enharmonisches Klanggeschlecht.

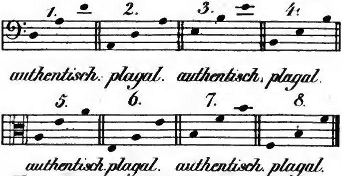


Octacord des Pÿthagoras oder Pÿthagorische Lÿra.

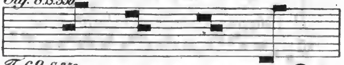


Taf. 7.

Die 8 Töne des Chorgesangs.



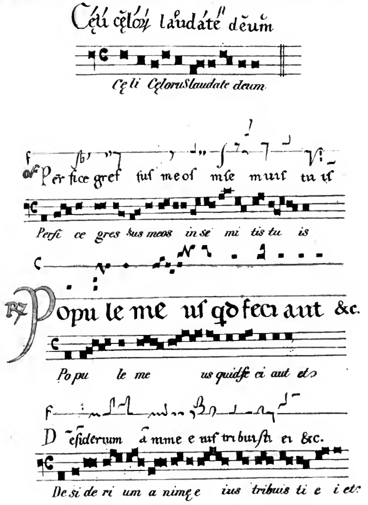
Taf. 8. S. 350.



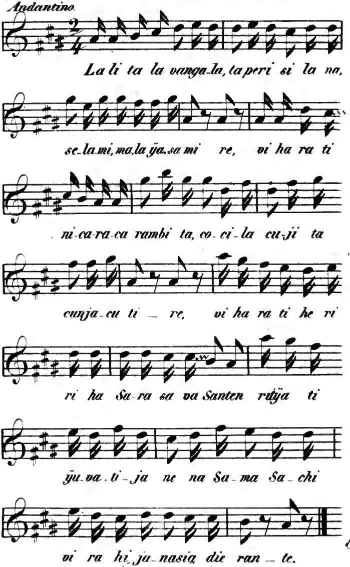
Taf. 9. S. 350.

8. Taf. 10.

Neumen, nach Pater Martini's Storia della Musika in Choral Noten.



Indisches Lied mit Samscritischem Texte.



Digitized by Google